# ИСКУССТВО КИНО

8
1963

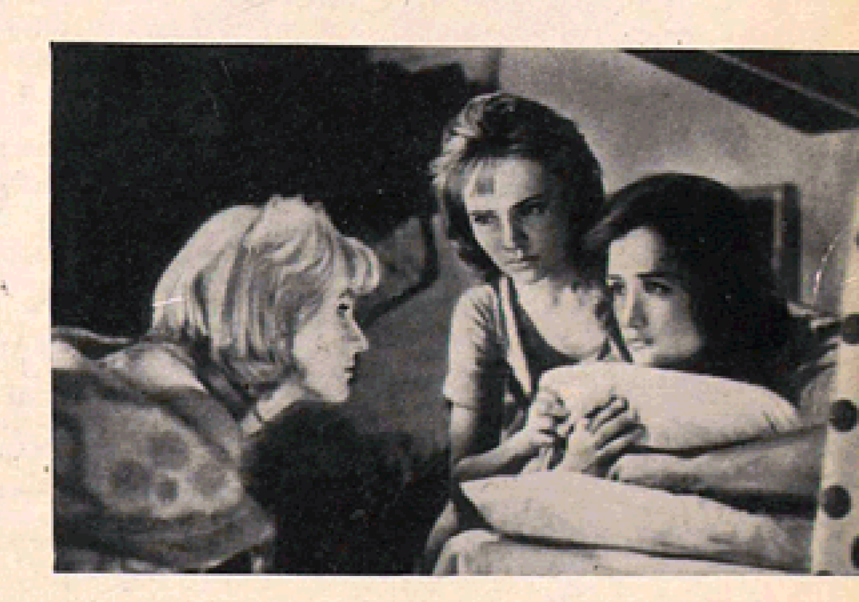




О НОВЫХ СЦЕНАРИЯХ,
ФИЛЬМАХ,
РОЛЯХ
РАССКАЗЫВАЮТ:

Шакен АЙМАНОВ
Чингиз АЙТМАТОВ
Евгений ГАБРИЛОВИЧ
Сергей ГЕРАСИМОВ
Роман ГРИГОРЬЕВ
Марк ДОНСКОЙ
Виктор КОМИССАРЖЕВСКИЙ
Илья КОПАЛИН
Тимофей ЛЕВЧУК
Василий ЛИВАНОВ
Сергей МИХАЛКОВ
Леонид РЫМАРЕНКО
Самсон САМСОНОВ
Юрий ЧУЛЮКИН
Григорий ЧУХРАЙ





СЦЕНАРИЙ:
ЖИЛИ-БЫЛИ
СТАРИК СО СТАРУХОЙ

ЗНАКОМЬТЕСЬ, БАЛУЕВ

СЕАНС В СЕЛЬСКОМ КЛУБЕ




# ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ТРЕТЬЕГО МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

Жюри фестиваля по художественным полнометражным фильмам и по документальным, научно популярным и мультипликационным фильмам в соответствии со статусом фестиваля присудили:

## ПО РАЗДЕЛУ ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Большой приз — фильму „Восемь с половиной" режиссера Федерико Феллини (Италия) за выдающуюся творческую, режиссерскую работу, в которой он выражает внутреннюю борьбу художника в поисках правды.

Золотой приз — фильму „Имя смерти — Энгельхен" (Чехословакия).

Золотой приз — фильму „Козара" (Югославия).

Золотой приз — фильму „Испорченная девчонка" (Япония). Жюри особо отметило исполнение главной роли актрисой Мисако Идзуми.

Серебряный приз — фильму „Порожний рейс" (СССР).

Серебряный приз — фильму „Черные крылья" (Польша).

Серебряный приз — фильму „Рассказы в поезде" (Венгрия).

Серебряный приз за режиссуру — Франку Байеру, постановщику фильма „Голый среди волков" (ГДР).

Серебряный приз за лучшую мужскую роль — актеру Стиву Маккуину (фильм „Великий побег", США).

Серебряный приз за лучшую женскую роль — актрисе Сухитра Сен (фильм „Брачный круг", Индия).

Серебряный приз — поощрительная премия за успехи молодой кинематографии — фильму „Ты Хау" (ДРВ). Жюри особо отметило исполнение главной роли актрисой Ча Жанг.

Серебряный приз за высокое качество массовых сцен и поиски в области стереофонического звука — фильму „Лупень, 29" (Румыния).

Серебряный приз за операторское мастерство — фильму „Милое семейство" (Дания); оператор Йорген Скоу.

Почетный диплом за первую работу в качестве автора сценария, режиссера и актера — создателю фильма „Вздыхатель" (Франция) Пьеру Этексу.

## ПО РАЗДЕЛУ КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ

Золотой приз — короткометражному фильму „Песнь о железе" (Венгрия).

Серебряные призы: документальному фильму „История одного сражения" (Куба); документальному фильму „Март — апрель" (СССР); мультипликационному фильму „Автомания, 2000" (Великобритания).

Специальные дипломы: фильмам „Праздник надежды" (Болгария), „Бутоны" (Япония), „Кристо Хегедушич" (Югославия), „Что посеешь, то и пожнешь" (ГДР), „Земля обетованная" (Танганьика).

●

Советские общественные организации и творческие союзы присудили ряд почетных дипломов и призов фильмам и деятелям кино, участвовавшим в фестивале.

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР — режиссеру Стенли Креймеру (США) за выдающееся художественное мастерство в решении важных тем современности в фильмах „Скованные цепью", „Пожнешь бурю" и „Суд в Нюрнберге", показанных в дни фестиваля; актрисе Симоне Синьоре (Франция) за выдающееся актерское мастерство, проявившееся в фильмах, показанных в дни фестиваля, а также во многих других произведениях, известных советскому народу; фильму „Двенадцать стульев", одной из первых кинокомедий, созданных на Кубе (режиссер Томас Гутьерес Алеа); фильму „Знаки зодиака", созданному профсоюзом киноработников Мексики (режиссер Серхио Вехар).

Союз писателей СССР — фильму «Лупень, 29» (Румыния).

Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами — фильму «Четыре дня Неаполя» (Италия).

Советский комитет защиты мира — фильмам «Камни Хиросимы» (Япония) и «Алый цвет» (Чехословакия).

Союз журналистов СССР — фильму «Праздник надежды» (Болгария).

Редакция журнала «Искусство кино» — кинодраматургу Эбби Манну (США) за сценарий кинофильма «Суд в Нюрнберге».

Комитет молодежных организаций СССР — фильму „Ох, вы, девчата!" (МНР).

Союз спортивных обществ и организаций СССР—актеру Стиву Маккуину (США).

●

Приз Международной федерации кинокритики (ФИПРЕССИ) присужден фильму „Четыре дня Неаполя" (Италия).

# Содержание



*На первой странице обложки кадры из фильма «Знакомьтесь, Балуев»*




ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

# МЕСТО ХУДОЖНИКА В БИТВЕ ИДЕЙ

Большие события происходят в жизни нашего искусства! Советское кино, его содержание и направленность, его связь с жизнью страны, перспективы его развития привлекли внимание партии и всего нашего народа. Центральный Комитет КПСС, всесторонне обсуждая на июньском Пленуме вопросы идеологической работы, анализируя состояние советской литературы и всех видов и родов искусства, уделил очень много внимания кинематографии.

Чем шире развертывается строительство коммунизма, тем насущнее становятся проблемы духовной жизни нового общества, потому что коммунизм немыслим без обновления, пересоздания человека.

Почему партия так остро ставит вопрос о путях нашего искусства, о направлении творчества отдельных художников? Потому что наше время — время напряженной идейной борьбы двух миров, и идиллические настроения, беззаботность художника крайне неуместны. Не поняв этого, мы не сможем должным образом осознать остроту партийной постановки вопроса об искусстве наших дней.

«Два главных фактора определяют характер и направление идеологической работы партии в современных условиях.

Внутренний — развернутое строительство коммунизма, увеличение объема теоретической и организаторской деятельности партии, борьба за искоренение пережитков прошлого в сознании людей, воспитание нового человека;

Внешний — коренное изменение соотношения мировых сил в пользу социализма, укрепление и развитие социалистической системы, подъем рабочего и национально-освободительного движения, решающий этап соревнования двух общественных систем, борьба с буржуазной идеологией.

Борьба коммунистической и буржуазной идеологий достигла в наше время исключительной остроты. Налицо, с одной стороны, быстрый и все углубляющийся рост влияния марксистско-ленинских идей во всем мире, с другой — резкое падение влияния империалистической идеологии, хотя на Западе время от времени раздаются призывы «перейти к наступлению в битве идей» (из доклада Л. Ф. Ильичева

«Очередные задачи идеологической работы партии»).

Здесь объяснение тому, что партия ждет от художников огромной внутренней мобилизованности, страстности в творчестве, умения сделать художественный образ «бомбой и знаменем» в революционной борьбе современности.

Созидание нового мира, новых отношений между людьми, свободных от индивидуализма и всех его бесчисленных пороков,— это задача не менее революционная, чем разрушение эксплуататорского общества. Революционно-созидательная роль советского искусства — источник его силы, нравственного значения, эстетической новизны. Наследуя лучшие, реалистические традиции искусства прошлых веков, советское искусство выступает как принципиально-новаторское явление, потому что никогда в прошлом художественное творчество не играло такой выдающейся роли в жизни общества и никогда художник не представлял собой такого активного строителя человеческих отношений. Значительность и социальная острота революционных идей, которыми он вдохновляет и увлекает зрителя, ясность и чистота художественных форм, сближающая произведение искусства с миллионами людей,— вот черты творчества, органически присущие именно советскому художнику. Коллективные усилия всей советской художественной общественности к тому и сводятся, чтобы черты эти стали преобладающими, чтобы окончательно победило революционное, народное, партийное начало нашего искусства. В этом его гордость, его особенность, его духовное величие.

Советская кинематография с первых лет своей истории отличалась художественным многообразием. Ни в одной другой стране не сложилось такое многоликое киноискусство — достаточно вспомнить неповторимые творения Пудовкина, бр. Васильевых, Вертова, Эйзенштейна, Довженко, Савченко, Шуб и многих других незабываемо своеобразных мастеров. Так и сегодня — в числе лучших фильмов наших дней на Пленуме ЦК КПСС были названы величаво-монументальная «Оптимистическая трагедия» с ее открыто выраженным пафосом классовых битв, светлая и душевная «Баллада о солдате», патетическая «Поэма о море», мудрая «Судьба человека», кристально ясный и мужественный фильм «Коммунист», умная и тонкая киноповесть «Сережа», волнующе-лиричная киноновелла «Дикая собака Динго». Сколько бы ни твердили враги нашего общественного строя о «нивелировке» литературы и искусства при социализме, художественное творчество советских мастеров поражает разнообразием индивидуальных стилей и «личных» тем, кровно связанных с общей жизнью страны. И есть все же родовая общая черта во всех этих фильмах — в каждом из них живет деятельное коммунистическое начало. Оно выражается то в пламенном призыве «Оптимистической трагедии» бороться против звериного индивидуализма, то даже в таких бесхитростно-новеллистических произведениях, как «Сережа» или «Дикая собака Динго», требующих и от детской, и от юношеской, и от взрослой души кристальной чистоты чувств и помыслов. Это в природе коммунистического искусства, исповедующего непримиримую ненависть к буржуазной аморальности, эгоцентризму. Да, в творчестве советского художника требование духовной чистоты выступает как одна из заповедей нового мира — буржуазный мир, как и буржуазное искусство, насквозь пронизаны тоскливым цинизмом, аморальностью.

Так что требование «общего» для всех советских художников — революционно-созидательной направленности творчества — совсем не перечеркивает многоликости и индивидуальных своеобразий художественных произведений. Каждый художник по-своему и все вместе против растленной морали буржуазии!

Наша творческая интеллигенция идет по правильному пути. Зачем же тогда понадобились на Пленуме такая острая критика и самокритика?

Затем, что буржуазные взгляды и вкусы все-таки иногда проникают в среду советской художественной интеллигенции и выражаются то в пустом эстетском формотворчестве, то в забвении различия между абстрактным общечеловеческим гуманизмом — обманчивым и бесплодным,— и деятельным, реальным, революционным гуманизмом.

Есть в нашей кинематографии люди, ставящие время от времени «общечеловечески-гуманные» фильмы. Они слышат критику по своему адресу и подчас искренне недоумевают: почему, собственно говоря, нас критикуют за эти добрые, по-своему светлые фильмы? А потому критикуют, что горький опыт истории доказал: только революционное переустройство общества приносит победу добрым человеческим началам, без него самые гуманные чувства бессильны. Революционный гуманизм не просто мечта о свете и добре, о торжестве света над тьмой. Рабочий класс деятельно утверждает победу над силами зла. «Доброе» и «злое» требуют четкой социальной и политической характеристики. Это прекрасно умели делать наши художники в двадцатых, тридцатых годах и в последующие десятилетия. Если бы новые поколения художников обратились к «просто доброму» и «просто злому», это означало бы движение вспять к старым, давно развеянным иллюзиям.

Утверждение революционного гуманизма — непременное требование времени, обязательное условие победы в «битве идей».

Революционный дух социалистического искусства не допускает растворения наших коммунистических идеалов в либеральной болтовне о гуманизме бесклассовом, аполитичном, социально неопределенном и ни в коей мере не может допустить мирного сосуществования с буржуазной идеологией. Нашлись все же люди — пусть немногие, распространившие понятие «сосуществование» на область идей.

«Надо ли нам драматизировать положение? — говорил по этому поводу в своей речи на июньском Пленуме Н. С. Хрущев. — Думаю, что нет. Мы, в Центральном Комитете, считаем, что у нас очень небольшое число людей из интеллигенции, которые поддались буржуазной идее беспартийности идеологии. Абсолютное большинство нашей советской интеллигенции вообще и творческой интеллигенции в частности живет марксистско-ленинскими идеями и борется за их торжество вместе с партией, под руководством партии». Товарищ Хрущев говорил и о тех немногих, единичных сторонниках «идеологического мирного сосуществования», которых «черт попутал», с глубокой убежденностью в том, что они осознают свои заблуждения и займут место в боевом строю.

Осознание допущенных ошибок требует практических выводов, практических дел. Они должны выражаться в реальной борьбе против формализма, против серости и ремесленничества в искусстве.

Проявления формализма во всех искусствах, в том числе и в кинематографии, разнообразны — здесь и пустые искания в области форм, которые ничего не выражают (и, следовательно, не являются художественными формами); здесь и щегольство приемом ради приема, пусть «самоновейшим», и вздорное желание ни в коем случае не отстать от западных «мод» в разрушении сюжета и композиции фильма, в лишении произведения ясной партийной позиции. Неглубоко проникли к нам такие веяния, а все же проникли и принесли горечь поражения авторам нескольких вычурных и пустых картин.

Лишение фильма сколько-нибудь значительной идеи, следование принципу «потока жизни», устранение авторской концепции, то есть авторского понимания и объяснения жизни, привело к поражению драматурга и постановщика фильма «У твоего порога». Касаясь такой крайне ответственной темы, как трагические дни временного отступления нашей армии в 1941 году, авторы фильма, по существу, отказались от глубокого анализа жизни, от показа массового героизма советского народа. Такой фильм не может духовно обогатить зрителя.

Серость, ремесленническое равнодушие к жизни и искусству, бесталанность остаются серьезными противниками нашего искусства. Сколько фильмов оставляют в душе зрителя ощущение тоскливой безликости, набора штампов, экранизированной таблицы умножения! Серый фильм плох не только тем, что отнимает время у зрителя,— еще хуже то, что такой фильм оказывает очень плохую услугу очень важной теме. Так, множество стандартных и бесталанных фильмов о колхозниках вроде «Половодья» создали впечатление у части зрителей, что сама тема колхозной жизни неинтересна для кино. Нет, очень интересна и жизненна, если подойти к ней с горячим сердцем, с талантом и умом!

Мы избежали бы многих поражений в кинематографии, если бы наша теория и критика были бы всегда воинственно, партийно непримиримы к формализму, аполитичности, безыдейности, серости, ремесленничеству, если бы главное внимание теории и критики было обращено к темам современности в искусстве, если бы теоретические и критические труды стали настольными книгами художника. Но книги такого рода иной раз не имеют адреса, пишутся «ни для кого», отпугивают напыщенным наукообразием. Есть критико-теоретические сочинения, написанные словно для узкого круга коллег. Об этом свидетельствует и сугубо «академический» выбор тем, и характер изложения. Первый секретарь ЦК КПСС Н. С. Хрущев должен был отметить в своей речи, что критики и искусствоведы «оказались не на высоте и нередко подходили к оценке произведений литературы и искусства не с принципиальных позиций, а с позиций групповых. Надо иначе построить эту работу и лучше организовать ее».

Нельзя сказать, что авторы критико-теоретических трудов мало писали о партийности, народности искусства. Но часто понятия эти применялись формально, без большевистского огонька и убежденности, а обесценивать их механическим повторением нельзя. Слова эти обозначают то, что составляет самую душу всенародного труда в нашей стране. Нельзя «забалтывать» их!

Искусствовед вместе с художником должен открывать и поддерживать все истинно ценное, прекрасное в действительности, прежде всего красоту трудовых и боевых подвигов людей, преданных коммунизму. Здесь существо нашей действительности. Вот почему советское искусство категорически и бесповоротно отвергает так называемую «безгеройную» драматургию, популярную в западном буржуазном искусстве. Там «безгеройность», то есть отказ от изображения человека-героя, соответствует нигилистическому духу отрицания всех человеческих ценностей. В нашем искусстве любовь к герою, воспевание героя — органическая черта. И если советский фильм претендует на отражение существенных сторон действительности, он не может быть «безгеройным». Верное замечание в связи с этим высказал на Пленуме председатель Государственного коми-

тета Совета Министров СССР по кинематографии А. В. Романов по поводу фильма «Третий тайм». И «Утренние поезда» оказались, в сущности, фильмом без действенного положительного героя, в то время как образ человека, попирающего советскую мораль, обрисован здесь вполне рельефно. Художникам не хватило красноречия там, где оно особенно необходимо.

Мы знаем, что искусство может решать положительные задачи и не прибегая к образу положительного героя — скажем, в сатире. И все же создание образа, способного взволновать, восхитить, вдохновить зрителя,— чрезвычайно, исключительно важная задача для нашего искусства. Она по праву считается первостепенной. И Пленум снова указал на это, как указывали в свое время важнейшие партийные документы по вопросам литературы и искусства. Здесь мы опять-таки встречаемся с коренным свойством нашего искусства, воспевающего прекрасное в жизни, в людях. Исторический опыт литературы и искусства свидетельствует о том, что прежде всего, сильнее всего воздействует на душу зрителя положительный, героический пример. И метод социалистического реализма предполагает понимание этой возможности искусства.

«Особенно важно,— говорил в своем докладе Л. Ф. Ильичев,— подчеркнуть воспитательную роль положительного героя, когда мы говорим об искусстве для детей и юношества.

Зажечь в молодых сердцах стремление к подвигу, воспитывать чувство активной и действенной любви к своей великой Родине, увлекать вдохновляющим примером старших поколений могут только произведения, ярко раскрывающие высокую и благородную правду нашей жизни, героику и романтику революционной борьбы советского народа за новое общество. Отсюда — необходимо уделять больше внимания созданию книг, пьес, кинофильмов для детей и юношества, работе детских и юношеских издательств и журналов, театров и киностудий.

Мы живем в период острой идеологической борьбы, напряженных классовых столкновений на мировой арене».

Нам нет нужды пропагандировать воспевание того, чего нет в жизни. Социалистическая действительность в самом деле богата прекрасными человеческими характерами и героическими свершениями. Воспевать прекрасное в жизни — вовсе не значит украшать кадр теми «большаковскими индейками», о которых говорил Н. С. Хрущев. Партия резко осудила аллилуйщину, парадность, фальшь: и в жизни и в искусстве. Возврата к вкусам периода культа Сталина быть не может. Но не может быть поблажки и «дегтемазам», чернящим все вокруг, способным видеть лишь дурное в жизни, в людях.

Высокими образцами правдивого искусства, способного открывать прекрасное в жизни, были и остаются для нас такие, например, шедевры, как произведения М. Шолохова, как «Педагогическая поэма» и «Как закалялась сталь», честно говорящие и о тяжелом и о радостном в жизни, заставляющие верить в торжество и, самое главное, вызывающие в читателе г о т о в н о с т ь  д е й с т в о в а т ь.

Вот где сказывается истинная природа нашего искусства и его благородная новизна. Заметим, кстати: в «Педагогической поэме» великолепно выписан главный, положительный герой. Как обидно, что литературный шедевр А. С. Макаренко нашел пока что такое бледное, немощное воплощение на экране.

Подобные произведения дороги нам, как ориентиры для художника, как произведения, в которых наиболее полно воплощены коренные, родовые черты советского искусства. Никакой «лакировки» тут нет и в помине.

Телезрители надолго запомнили тот июньский вечер, когда на «голубых экранах» появились сразу все шестеро космонавтов. Вечер был поучителен во многих отношениях, в том числе и по части «человековедения». Каждый из этих шестерых молодых людей являл собой обаятельное воплощение молодого поколения Страны Советов. Но вот ведущий попросил героев рассказать о тех людях, которые оказали на них наибольшее влияние. И тогда как бы расширился круг участников этого замечательного вечера. Ю. Гагарин, Г. Титов, А. Николаев, П. Попович, В. Быковский, В. Терешкова с любовью рассказали о первых своих учителях, о спутниках юности, о родителях, о командирах, об инструкторах — и сколько изумительных характеров возникло перед мысленным взором телезрителей! Страна хороших людей, время могучих и светлых характеров воплотились в рассказах прославленных героев о героях безвестных.

Вот так бы и кинематографии нашей все расширять и расширять круг своих персонажей, и волновать человеческие сердца прекрасными образами людей, совершивших «русское чудо». Здесь ключ к решению главнейшей задачи, поставленной перед работниками идеологического фронта июньским Пленумом ЦК КПСС: формировать у советских людей марксистско-ленинское мировоззрение и коммунистическую мораль. Светлыми человеческими образами, пламенным словом, художническим постижением действительности решается эта задача сегодня, как решалась она «Чапаевым», трилогией о Максиме, «Балладой о солдате» и другими нашими киношедеврами.

Идет битва идей коммунизма против идей империализма. Каждый честный художник найдет свое место в этой битве под знаменем Коммунистической партии.

# Центральному Комитету партии советские кинематографисты отвечают творческим трудом

Григорий ЧУХРАЙ:

Очень важные вопросы, касающиеся идеологической направленности нашего искусства, поставил июньский Пленум ЦК КПСС. Все советские художники думают сейчас о том, чтобы творчеством, новыми работами как можно действеннее участвовать в борьбе советского народа за осуществление той грандиозной Программы, которая была принята XXII съездом партии.

Первый долг художника — отвечать своим искусством запросам миллионов людей, помогать им жить, трудиться, творить. Я всегда стремился к тому, чтобы мои картины служили нашему общему делу. Вот и теперь, приступая к работе над картиной «Жили-были старик со старухой» (сценарий Ю. Дунского и В. Фрида), я прежде всего думаю об общественном пафосе будущего фильма.

Фильм этот — на современную тему. Сценарий Дунского и Фрида привлек меня тем, что в нем с хорошим гражданским чувством обрисованы образы советских людей. В картине будут остро поставлены морально-этические вопросы, столь важные для воспитания черт характера нового человека.

Приступая к каждой новой работе, художник всегда безмерно волнуется: ведь одни только благие намерения не являются гарантией успеха. Чтобы осуществить свой замысел, надо много знать, многое уметь... Придет ли к тебе творческая удача — этого нельзя предугадать...

И все же я надеюсь, что, собрав все свои силы, я, как и мои товарищи по искусству, сумею художнически оправдать большие надежды, которые возлагает на нас, кинематографистов, Коммунистическая партия.

Самсон САМСОНОВ:

Все дни работы июньского Пленума ЦК КПСС каждый из нас с огромным вниманием следил за ходом этого исторического форума и с волнением по утрам открывал свежий номер газеты, ожидая постановления Пленума. И вот оно у меня в руках. Трудно переоценить значение этого документа, который войдет в историю как крупная веха в работе нашей партии по воспитанию нового человека — человека коммунистического завтра.

Как отмечается в постановлении, в современных условиях особо важное значение в воспитании народа имеют печать, радио, кино и телевидение — ударные силы идеологического фронта. На нас, кинематографистов, партия возлагает большие надежды, как на представителей одного из самых массовых искусств.

Сейчас еще невозможно определить, какие широкие перспективы открываются перед всеми работниками искусств, какой прилив творческих сил вызовет к жизни постановление Пленума, но я уверен, что развитие кинематографа пойдет теперь с новым и еще большим подъемом.

Я думаю, что в искусстве вообще, и особенно в кино, мысль о положительном примере имеет первостепенное значение. Положительный пример, показанный средствами кинематографа, оказывает огромное воспитательное воздействие на массы. Не случайно такие фильмы, как «Чапаев», трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», в течение десятилетий не сходят с экрана. На них воспиталось не одно поколение советских людей. А взять «Балладу о солдате», которая всколыхнула миллионы молодых сердец. И по сей день идут на «Мосфильм» восторженные письма зрителей; сотни таких писем получили актеры Владимир Ивашов и Жанна Прохоренко — исполнители главных ролей — от юношей и девушек, которые хотят быть похожими на этих героев. Вот она сила положительного примера.

Партия, народ ждут от нас кинофильмов огромного общественного звучания, где бы ярко и талантливо раскрывалось духовное богатство советского человека, героика нашей действительности. Мысль о том, что зритель не принимает фильмы героического плана не верна. Недавно законченная нами картина «Оптимистическая трагедия» является своеобразным опровержением подобных толков. Мы с большим удовлетворением замечали, как наш советский зритель принимает этот фильм. Встречи и обсуждения, которые состоялись недавно, еще раз подтвердили большую и горячую заинтересованность зрителей в героическом кино. И это радует. А показ частностей жизни, маленьких страстишек маленьких людей — это, как мне кажется, не наше направление, во всяком случае, это не дело советского большого кинематографа с его боевыми традициями.

Я и дальше хочу работать в этом плане — героико-монументальном. Это нелегко. Не сразу-то найдется сценарий такого фильма. Правда, есть ряд интересных замыслов, о которых трудно пока еще говорить, это дело будущего. Ведь такая работа должна вестись исподволь, обстоятельно. Тут и поездки, и изучение обширного, порой сложного материала, если говорить к тому же о создании героического фильма о нашем современнике. Но мне не хочется стоять и ждать, пока будет написан такой сценарий.

Думаю, что героико-монументальный жанр должен быть обогащен тонким психологизмом. Школой психологии является для меня проза и драматургия Чехова; с тех пор как я поставил «Попрыгунью», мой первый фильм, я стараюсь учиться у Чехова.

Работа над психологической драмой обогащает художника, учит проникновению в психологию, в глубь характера героев. Но я снова повторяю, что буду работать над героической темой. Это мое желание диктуется не только задачами, поставленными партией перед нами, работниками идеологического фронта, но и моими личными убеждениями.

Сейчас уже каждому ясно, что ни о каком мирном сосуществовании двух идеологий не может быть и речи. И то, что Пленум еще раз подтвердил, что «партия будет и впредь вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства — искусства социалистического реализма», говорит об огромном значении искусства в деле воспитания подрастающего поколения, о силе его воздействия на массы, говорит о неразрывной связи партии и народа — творца всех материальных и духовных ценностей.

Сергей ГЕРАСИМОВ:

Чем знаменателен июньский Пленум ЦК КПСС? Меня он захватил прежде всего широтой и разнообразием аспектов в раскрытии современных проблем идеологической работы. В выступлениях участников Пленума и особенно в заключительной речи Н. С. Хрущева вопросы идеологии находили самое разностороннее и самое широкое толкование. Они рассматривались в тесной связи с экономикой страны, с ее культурным подъемом, с ее международной политикой.

Такое вторжение в разные сферы нашей жизни, стремление дать представление об общем движении времени мне кажется чрезвычайно важным и показательным. Именно с этих позиций я подхожу к своей ближайшей работе в кинематографе — фильму о журналистах.

Говоря о своих планах на будущее, я уже упоминал в печати, что собираюсь ставить картину, основными героями которой будут журналисты. Мне еще неясен конкретный сюжет фильма, я не знаю еще, где будет происходить его действие. Я не решил также, затронет ли картина сферу международных проблем или ограничится внутренними. Но для меня важно одно: чтобы фильм этот отразил масштабы и характер времени, чтобы движение жизни предстало в нем не умозрительно, а осязаемо и зримо, как и подобает искусству кинематографа.

Самые разные параметры века должны найти свое отражение в картине. Она покажет людей в разных связях, конфликтах, отношениях. Беру на себя смелость утверждать, что характеры действующих лиц будут своеобразны — ведь все они извлечены из жизни, «списаны» со знакомых журналистов, как крупных, так и начинающих.

Почему я беру людей, связанных с журналистикой? Прежде всего потому, что эта область деятельности позволит показать разные картины жизни мира — многообразного и сложного.

Евгений ГАБРИЛОВИЧ:

Недавно мы с Сергеем Юткевичем закончили сценарий «Ленин в Польше». В этом сценарии мы поставили перед собой задачу показать не только действия Владимира Ильича, но главным образом его мысли, ход размышлений, проследить, как он приходил к некоторым своим выводам, раскрыть его внутреннюю жизнь. Это была несколько необычная задача, ведь еще недавно кинематограф боялся мысли, считалось, что нельзя показывать думающего человека, что это некинематографично, все должно быть выражено только в поступках.

С Юлием Райзманом мы работаем над сценарием, героя которого зрители видели — младенцем на руках матери в заключительных кадрах фильма «Коммунист». В новой картине это уже сорокалетний человек, в его характере можно будет узнать некоторые отцовские черты, но сфера его действий будет

совсем иная. На судьбе отдельного человека мы хотим показать, что такое советский аппарат, суть труда высших государственных учреждений советской страны.

Решения июньского Пленума нацеливают нас на работу над большой гражданской темой, которая представляется мне неисчерпаемо богатой и интересной, если понимать ее широко.

Эта задача требует глубокого проникновения в жизнь, во внутренний мир людей, уверенного и искусного пользования всеми средствами художественной выразительности.

Виктор КОМИССАРЖЕВСКИЙ:

И встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, и июньский Пленум ЦК КПСС оказали огромное влияние на нашу творческую жизнь. Каждый художник сегодня более ответственно ощущает свою миссию и каждый хочет внести как можно больший вклад в дело строительства нового мира, формирования нового, коммунистического человека.

Только что я завершил работу над фильмом «Знакомьтесь, Балуев», которая протекала в тесном сотрудничестве с писателем Вадимом Кожевниковым, и, естественно, еще не вышел из круга мыслей и идей, заключенных в этом произведении. Тем более что человеческий тип, подобный Балуеву, характер созидателя, строителя нового общества, продолжает занимать всех нас и видится мне как один из главных героев будущего фильма. Но об этом несколько позже.

Сейчас по моему сценарию на Московской студии научно-популярных фильмов снимается картина о К. С. Станиславском (режиссеры Я. Миримов и В. Моргенштерн). Работа в самом разгаре, и мне приходится принимать в ней непосредственное участие.

Что же касается нового художественного фильма, то здесь я собираюсь продолжить свое содружество с В. Кожевниковым. Мы задумали сценарий о русском, советском человеке в Африке. Конкретнее: в нашей картине мы собираемся рассказать о тех, кто участвует в строительстве Асуанской плотины, показать, как завязываются и крепнут дружеские отношения советского и арабского народов. Более дальний творческий прицел — фильм, посвященный памяти моего большого друга, замечательного художника и борца Назыма Хикмета. Возможно, что это будет экранизация его последней книги «Романтика».

Юрий ЧУЛЮКИН:

Для каждого работника искусства жизненно важны решения июньского Пленума ЦК КПСС. По-моему, каждый из нас должен спросить себя: «Все ли я делаю для построения в нашей стране коммунистического общества и воспитания людей, которые будут в нем жить?».

О воспитательной роли искусства много говорилось на Пленуме. Сатира и юмор — острые и действенные орудия воспитания — должны быть использованы во всю свою мощь. Я ищу сейчас сценарий, на основе которого можно было бы создать веселую, острую комедию о наших современниках. К сожалению, на такие поиски уходит больше времени, чем на съемки картины. Мой призыв ко всем писателям, даже к самым серьезным: пишите комедии, а мы с радостью будем их ставить в кино. Пора соединить все наши усилия для создания произведений, достойных великой эпохи и советского народа.

Тимофей ЛЕВЧУК:

Мне посчастливилось быть участником исторического июньского Пленума ЦК нашей партии, рассматривавшего вопрос об очередных задачах идеологической работы.

Поистине неизгладимое впечатление произвели доклад Л. Ф. Ильичева и выступление Никиты Сергеевича Хрущева. Это была подлинная школа познания марксизма-ленинизма в действии, наглядная демонстрация силы нашей партии в ее мудром коллективном разуме. Нас, работников искусств, Пленум буквально окрылил, вдохновил на труд во имя народа, совершающего великие деяния.

Глубоко верно было сказано на Пленуме о так называемой лакировке действительности. Подлинно народный художник всегда стремится показать все прекрасное, чем богата наша советская действительность, великие свершения народа. И только тупые люди могут не понимать этого и называть стремление художника к истине, к поэзии — «лакировкой».

Пленум застал наш съемочный коллектив в начале работы над фильмом «Его величество» по сценарию Аркадия Первенцева. Мы как раз находимся в подготовительном периоде, и решения Пленума во многом

помогут нашему коллективу глубже осмыслить философские проблемы, связанные с показом рабочего класса нашей страны. Герои нашего будущего фильма — славные сталевары, техники, инженеры, ученые, чей созидательный труд обеспечил дерзновенные полеты наших космических кораблей.

Советские кинематографисты всегда были и остаются верными великим идеям партии, и решения июньского Пленума по вопросам идеологической работы будут для нас путеводной звездой в деле создания высокоидейных фильмов, прославляющих бессмертный подвиг нашего народа, его созидательный труд во имя коммунизма.

Чингиз АЙТМАТОВ:

После Пленума особенно остро чувствуешь: самое главное — утолить духовную жажду советских людей, создать образ человека, в котором были бы сконцентрированы лучшие черты нашего современника. Для того чтобы сделать это, надо изучать жизнь народа, надо быть страстным, партийным художником, надо уметь осмыслить свое время. Стало быть, самое основное — это труд, упорный творческий труд, ожидающий нас, литераторов, художников, кинематографистов, всех людей искусства. Велика наша ответственность перед народом.

Совместно с Б. Добродеевым я закончил сценарий «Первый учитель», сделанный по моей повести. Этот сценарий уже запускается в производство.

Следующей моей работой будет экранизация моей другой повести — «Материнское поле».

Илья КОПАЛИН:

«Нет более важной задачи партийных организаций, чем развитие революционного духа народа, раскрытие широкого простора для творчества масс во всех областях жизни, непримиримая борьба против всякого консерватизма и застоя, обывательского равнодушия, против растленной буржуазной идеологии и морали». Эти слова из постановления Пленума Центрального Комитета КПСС — целая программа действия для всех видов искусства и литературы, в том числе и документального кино. На прошедшем Пленуме по идеологическим вопросам в докладе секретаря ЦК КПСС Л. Ф. Ильичева, в яркой, большой и волнующей речи Н. С. Хрущева, в выступлениях участников Пленума с особой силой еще раз было подчеркнуто, какое большое значение придает партия искусству кинематографа в деле коммунистического воспитания народа. Пленум еще раз показал, как бережно и заботливо партия направляет художников на единственно правильный путь служения народу, оберегает их от влияния растленной идеологии капитализма и его прислужников, выступающих с фальшивыми лозунгами «свободы творчества», с проблемой «отцов и детей» или проблемой «отчаявшегося поколения». Советскому искусству далеки и чужды эти, с позволения сказать, «проблемы», как чужды и «новаторские» вывихи буржуазных эстетов. И очень правильно и хорошо, что Пленум осудил тех, кто и в наших рядах не устоял и ринулся на приманку подражательства апологетам реакционных теорий, кто счел возможным мирное сосуществование в области идеологии.

Пленум сурово осудил тех, кто, не замечая величия свершений советского народа, героического в нашей жизни, «готов очернить все, что дорого трудящимся, завоевано их потом и кровью, что составляет нашу силу и славу».

Воспеть прекрасное в жизни советского народа, его героизм в труде, его триумф в науке, его стремление к миру и дружбе, его беспредельную веру в торжество коммунизма. Какая это почетная и благородная задача! К этому зовут решения Пленума. Они же зовут к беспощадной борьбе с обывательщиной, лодырями, рвачами, тунеядцами. И здесь искусству принадлежит немалая роль и ответственность.

Вот уже третье поколение людей живет в нашей стране после Великой Октябрьской социалистической революции. Живут молодые люди, не видевшие живого жандарма, не знающие, что такое работать на хозяина, не видавшие лаптей и курных изб, не знающие тяжкого прошлого царской России. Как естественную потребность воспринимают они все блага, что дает им Родина, не зная сколько крови пролито в борьбе за светлое сегодня. Искусство должно напоминать молодому поколению о жертвах отцов, тяжелом наследстве, оставленном царизмом, о героической борьбе народа за свободу, справедливость и счастье. Напоминать, чтобы никогда не гас огонь патриотизма и любви к Родине, не иссякала гордость за свой народ, крепла вера в его творческие силы, вера в торжество коммунизма.

Мне кажется, что именно эту задачу должен выполнять и фильм, к работе над которым я приступил. Этот фильм, под условным названием «Повесть о славных днях», призван воскресить на экране одну из величественных и героических страниц истории — первые дни Великой Октябрьской социалистической

революции и годы гражданской войны и иностранной интервенции. Это большой документальный фильм, над сценарием которого работает писатель Александр Бек, фильм, в котором широко будут использованы исторические киноматериалы, хранящиеся в киноархивах, восстановлены имена славных полководцев и героев гражданской войны, преданные забвению или оклеветанные в тяжелый период культа личности. Мы стремимся создать фильм о героическом прошлом нашего народа с надеждой, что это прошлое будет вдохновлять сегодня на новые подвиги в строительстве коммунизма. Решения Пленума вдохновляют каждого из нас, зовут отдать все силы, знания и опыт на создание произведений, достойных нашего героического народа и его великих свершений.

Сергей МИХАЛКОВ:

Июньский Пленум Центрального Комитета КПСС вызвал у меня новый творческий подъем. Достаточно сказать, что за время Пленума я написал восемь новых политических басен. Сейчас занят пьесой для взрослых, которая называется «Очередные фитили». Ну и конечно, кинематографический «Фитиль»— о нем я много и постоянно думаю.

Марк ДОНСКОЙ:

Если попытаться глубоко вникнуть в значение июньского Пленума ЦК КПСС, то первое, о чем хочется сказать, это то, что он снова пробудил в душе каждого из нас самое драгоценное для художника чувство, способность удивляться, радоваться хорошему в жизни. Он напомнил нам, что грандиозные свершения нашей страны стали привычными для каждого из нас. На Пленуме выступали секретари ЦК КПСС, секретари ЦК братских республик, обкомов, они приводили поразительные цифры роста промышленности сельского хозяйства, духовного роста людей.

Мы к этому привыкли, а ведь если разобраться, то это чудо. Ощущаем ли мы его в полной мере, всем своим художническим существом? А ведь если художник теряет способность удивляться, то он теряет очень много. Он может стать солидным, импозантным, маститым, но лишится величайшей творческой особенности, имя которой — одержимость. А без одержимости никогда не создать ничего настоящего, стоящего.

Материальное производство наше, которое создает чудо, должно идти вровень с духовным производством, с воспитанием человека в истинно коммунистическом духе. И здесь — широчайшее поле деятельности для советской литературы и искусства.

Я вместе с писателем Ф. Шахмагоновым работаю сейчас над сценарием о трех поколениях советских людей, начиная с тридцатых годов и до наших дней. Название сценария «Семья Кедриных». Для себя мы его называем: «Без тернового венца», потому что наши герои, пройдя вместе с родной страной сквозь годы испытаний и борьбы, начиная от первых пятилеток до сегодняшнего дня, никогда — в самые трудные минуты — не надевали тернового венца. Потому что они, будь то старый революционер, будь то его сын — молодой человек тридцатых годов, будь то его внук — молодой человек, наш современник, всегда видели будущее, верили в будущее и боролись за него, так как без борьбы ни жизни, ни прекрасного не существует.

Роман ГРИГОРЬЕВ:

Внимательно я следил за работой июньского Пленума ЦК КПСС, несколько раз прочел постановление «Об очередных задачах идеологической работы партии». Оно рождает много дум, возвышенных (я не боюсь этого слова) дум о нашем искусстве, о его месте в борьбе за победу коммунизма, и в то же время совершенно конкретные мысли о реальных, ближних и далеких творческих планах.

Много заметок сделал я в своем блокноте, но, думается, самое главное — это «заметки», которые остаются в сердце, не дают покоя, зовут к новым темам, новым фильмам...

Сейчас для меня самое важное — успешно завершить почти трехлетнее кинонаблюдение и сделать фильм «Тысячи километров дружбы...» — о строительстве международного нефтепровода, который свяжет Волгу, Вислу, Одер и Дунай... Это будет фильм не о трубах, и, собственно, даже не о нефти, а о социалистическом интернационализме. «Советский патриотизм по существу своему интернационален,— снова напомнил Пленум.— Любовь всех народов СССР к своей многонациональной Родине органически

сочетается с чувством уважения и братской дружбы к народам других социалистических стран, к трудящимся всего мира». Эту тему и должен раскрыть наш фильм.

Приведенные выше строки постановления Пленума заставляют задуматься и о том, как мы, в данном случае кинодокументалисты, показываем жизнь своей многонациональной родины. По-моему, плохо показываем, однообразно, прибедненно. И вот происходит интересное явление. Кинохроникеры часто бывают в различных зарубежных странах. Но, выражая дружелюбие к той или иной из стран, мы в своих фильмах о них нередко обходим острые стороны, факты социальной и экономической осталости и подчеркиваем только внешне красивое, привлекательное. Свою же красоту, красоту великого, могучего Советского государства, идущего в авангарде всего прогрессивного человечества, мы не показываем или же показываем слишком робко, боясь упреков в лакировке. Кто-то мне сказал о фильме «Мой Ташкент»: «Ты слишком красиво показал этот город». А я считаю, что показал Ташкент недостаточно красиво. Город, его изумительные люди заслуживают большего. И я с удовольствием поработаю вместе с моими товарищами и соратниками — узбекскими документалистами — над новым большим фильмом о советском Узбекистане к 40-летию республики. Я рад, что снимать этот фильм хочет и москвич В. Микоша, замечательный мастер образной публицистики.

Надо поднять гнев против тех, кто обвиняет в лакировке художников, которые стремятся красиво (а значит правдиво) показать нашу страну, наш народ, которые утверждают своими произведениями положительное в нашей жизни.

Леонид РЫМАРЕНКО:

Все, что говорилось на Пленуме о задачах и недостатках научной пропаганды, имеет самое непосредственное отношение к научно-популярной кинематографии, к работе каждого из нас.

В самом деле, огромны возможности и средства образного воздействия, которыми располагает наше искусство. Но, к сожалению, мы часто используем их недостаточно полно, разнообразно и изобретательно. И я думаю, что решения Пленума обязывают каждого из нас задуматься над тем, чтобы в наших руках эти поистине безграничные изобразительные и технические возможности стали действенным и острым оружием в борьбе за широкую популяризацию научных знаний, за полную победу материалистического, атеистического мировоззрения. Решения Пленума воодушевляют на новые поиски.

Вместе с моим постоянным соавтором В. Волянской мы заняты большой работой над тремя научно-популярными фильмами о чудесах природы. Уже закончен двухчастевый фильм по сценарию И. Василькова «Невидимки на полях», рассказывающий о влиянии почвенных микроорганизмов на урожай. В нем повествуется о том, как люди научились «воспитывать» этих невидимок и что пятидесяти граммов «невидимок» достаточно, чтобы повысить урожай на гектаре посевов.

Заканчивается работа над короткометражным фильмом «Дающая жизнь» (сценарий В. Волянской и доктора геолого-минералогических наук А. Малахова). «Дающая жизнь»— это вода, ее вечный круговорот в природе.

На очереди новая работа — «Наш неизменный друг» — полнометражный фильм (по сценарию М. Витухновского и Н. Орлова ) о лесе, о его значении в нашей жизни, о задачах разумной охраны лесных богатств нашей Родины.

Шакен АЙМАНОВ:

Пленум ЦК нашей партии требовательно напомнил, что советские кинематографисты должны быть действенными помощниками партии. Это получило отражение в докладе тов. Л. Ф. Ильичева и во многих выступлениях. Я надеюсь, что те товарищи, кого критиковали, осознали свои ошибки и заблуждения, а весь коллектив советских кинематографистов сделает необходимые выводы из партийной критики.

Серьезные опасности для нашего искусства — и формалистические тенденции, и выпуск серых, поверхностных, фильмов, в основе которых лежат отдельные недоразумения, мелкие, пустые.

Я считаю недостатком в нашем кино отсутствие крупных, значительных героев, на примере которых воспитывалась бы наша молодежь. Даже в таких интересно задуманных картинах, как «Человек идет за солнцем», «Иваново детство», «Вступление», «Когда деревья были большими», образ современника не получил достаточного отражения.

Шахов, профессор Полежаев, Чапаев, Павел Корчагин, Олег Кошевой — давно уже подобные герои не появлялись на экране. Правда, есть такие герои, но их очень немного: Гусев из «Девяти дней одного года», Комиссар из «Оптимистической трагедии», Бахирев из «Битвы в пути».

Одно из самых радостных явлений в советском киноискусстве — рост молодых художников в национальных республиках. Недавно в Душанбе прошел второй смотр-соревнование киностудий Средней Азии и Казахстана. Многие из фильмов, демонстрировавшихся на этом смотре, были очень содержательными.

Выпускница ВГИК Лариса Шепитько по мотивам повести Чингиза Айтматова «Верблюжий глаз» поставила фильм «Зной». Первая самостоятельная работа. Незнакомый материал, молодые актеры, внезапная тяжелая болезнь — все эти трудности не помешали молодому режиссеру добиться серьезного результата: фильм завоевал первое место на смотре. Значительные фильмы поставили и молодой узбекский режиссер Ш. Аббасов — «Ты не сирота», и туркмен М. Атаханов — «Случай в Дашт-Кале», и В. Мотыль — «Дети Памира» (Таджикистан).

Меня порадовал успех Киевской студии. Я имею в виду фильм молодого режиссера Ю. Лысенко «Мы, двое мужчин», где блестяще сыграл В. Шукшин.

Рост молодых художников — твердое подкрепление того «железного» списка, который в последнее время обновлялся не часто. Растет плеяда идейно зрелых, талантливых мастеров,— это наше завтра.

Героем моего нового фильма будет интеллигент, современный советский человек, который всю свою жизнь и талант отдал культурному строительству моей родной республики — Казахстана.

Мы должны активно браться за решение самых ответственных тем: это вопросы войны и мира, место человека в жизни, раскрытие личности борца.

Василий ЛИВАНОВ:

Мне кажется, что наш кинематограф в последнее время беден положительными героями, героями цельными и действенными, такими, которым бы стремились подражать в жизни. Как хочется сыграть такого героя!

Дзержинский! Почему до сих пор наши кинодраматурги так, в сущности, редко и мало обращались к этому имени. Личность Ф. Э. Дзержинского отражена в кино односторонне. Личность удивительно многогранная, глубокая, вся его прекрасная жизнь — пример, достойный подражания. Дзержинский — наш современник. Как Ленин, как партия, как Родина и Революция.

Велика ответственность художника, которому выпала честь воплощать живой образ в искусстве. Но мне мечтается, что в советском кино еще будет фильм о Дзержинском, такой фильм, эпиграфом к которому можно будет поставить слова Маяковского:

Юноше,
обдумывающему
житье,
решающему —
сделать бы жизнь с кого,
Скажу,
не задумываясь — делай ее
с товарища
Дзержинского.

Такой фильм нужен людям, строителям коммунистического завтра.

Лариса КРЯЧКО

# Когда «поиск» — всего лишь псевдоним банальности

Любое, самое верное утверждение при частых повторениях «ветшает, как платье». В таком случае из побудителя цепной мыслительной реакции оно превращается в нечто статичное, застывшее. Действует некий автоматизм мышления, идущий по замкнутой: проторенный путь смыкает посылка и результат. А для того чтобы этот процесс стал «мыслью», «ездой в незнаемое», должно быть допущено хотя бы одно неизвестное. Увы, этого не понимают всяческие поставщики «догм», «общих мест» и даже... иногда критики.

Как у нас порой пишутся рецензии, критические статьи? Еще не так давно анализ произведения подменялся пересказом его содержания. Это даже побудило народного артиста СССР Н. П. Акимова преподать авторам рецензий язвительный совет: «если большую часть своей рецензии ты заполнил пересказом содержания пьесы, будь джентльменом и перешли свой гонорар ее автору. То обстоятельство, что у него это изложено лучше, а у тебя хуже, не лишает его авторских прав».

Теперь, когда все большее признание справедливо получает публицистическая критика, пользующаяся художественным материалом для утверждения актуальных общественных проблем, возник и новый штамп нетворческой критики. Такой критик подменяет размышление над художественным произведением, детальный и аргументированный его разбор этаким псевдогражданским пафосом. Логика в такой статье обычно не идет дальше восклицания: «Мы живем в героическую эпоху, мы на целине, мы в космосе, а нам предлагают неполноценного героя! Надо создавать масштабные произведения!» К этому классическому «надо дело делать, господа» нередко присоединяется и читатель, высказывающийся на страницах прессы. Но при всей правильности вышеприведенных деклараций нижецитируемой оценки, даваемой таким фильмам, как, например, «Путешествие в апрель» («делу воспитания нашей молодежи в духе коммунизма вряд ли эта картина окажет помощь» (Б. Андреев, «Литературная газета», 1963, № 50), конкретной пользы от них немного. Повторяясь вновь и вновь, они постепенно превращаются в «общие места», и тогда уже прямо дискредитируют то большое содержание, которое в них вкладывалось первоначально.

Пожалуй, в особенности «досталось» от такой критики проблеме художественного изображения нашего молодого современника в литературе и в кинематографе. Произошло это оттого, что проблема образа молодого современника действительно сложнейшая и острая. Ведь именно этот образ призван наиболее чутко воплощать развивающиеся черты нового общества, и в то же время именно на нем резче всего сказываются противоречия нашего сегодня, и, наконец, именно ему в первую очередь доверено воспитательное назначение искусства (ибо для молодого читателя и зрителя это самый «контактный» герой).

Ясно, что здесь особенно благодарное поле для подлинно публицистической критики, но здесь же и сосуществуют всякие поделки, издержки и перехлесты.

В последнее время (я имею в виду последние год-два) в литературе и в кино как бы столкнулись два типа молодых героев. С одной стороны, герой-монолит, твердой поступью идущий к вершинам профессионального мастерства и активной общественной жизни. С другой стороны, герой сомневающийся, начинающий с критики «отцов», громко заявляющий о своих индивидуальных поисках и затем находящий разрешение всех коллизий в приобщении к этому ранее отвергавшемуся отцовскому опыту (таковы герои фильмов «Мой младший брат», «Когда разводят мосты» и в картине «Коллеги» — Максимов). Разумеется, эти два типа героев были задуманы как антиподы, но, как всякая крайняя точка зрения, они оказались односторонними и схематичными. Недаром же Тося из «Девчат», на мой взгляд, мало чем отличается от Даши из «Битвы в пути», а доктор Зеленин слишком уж напоминает о докторе Калюжном. Этим героям явно недостает неповторимости черт живого человека, и можно еще раз пожалеть, что критика, благословляя идейную направленность этих фильмов, слишком мало внимания уделила ее художественному воплощению. В то же время удивительным единообразием отличается и герой «мятежный»: Димка Денисов, Валерка — различия их чисто паспортные... Крайности, как известно, сходятся, и получилось, что ищущий, «сомневающийся» герой ничуть не больше похож на живого человека, чем герой «нашедший». Наверное, это случилось потому, что авторы этих фильмов шли не от жизненной правды, не от изученных и обобщенных конкретных событий и фактов, а от сконструированной ими схемы, стремясь только пооригинальнее проиллюстрировать ее средствами кинематографа. Конечно, создать подлинно художественный, значительный фильм о современности непросто. Для этого недостаточно хорошо знать и понимать свое время, надо иметь «любимую идею», которой вы страстно хотели бы поделиться с современниками, и, главное, эта идея должна быть идеей большого дыхания, самой гуманистичной и прогрессивной идеей своего времени и своего общества.

Наверное, именно этим объясняется то, что почти все лучшие наши фильмы были созданы о революции и о войне. Я имею в виду даже не классику («Броненосец «Потемкин», «Мать», «Депутат Балтики», «Чапаев», трилогию о Максиме, фильмы о Ленине и другие шедевры довоенного кино). Я говорю о фильмах последних лет: «Баллада о солдате», «Сорок первый», «Коммунист», «Тихий Дон», «Судьба человека», «Дом, в котором я живу».

В чем здесь дело? Думается, в том, что была кристальна и велика идея этих фильмов, закономерен и чист пафос, владевший их создателями, а величие событий, совершавшихся в фильмах, создавало огромный и цельный эмоциональный накал, без которого немыслимо искусство.

Героическая тема воодушевляет художника, а рассказать значительно и интересно о буднях, естественно, сложнее. Известны же случаи, когда режиссер, создав отличный фильм, посвященный героике, затем, перейдя к «мирным» темам, ставил фильмы вялые, маловыразительные. Видно, для того чтобы увидеть поэтическое и значительное в обычном, надо обладать особой общественной зоркостью, способностью к осмыслению моря обыденных фактов, то есть к тому отбору типического в материале, которое достигается только идейной зрелостью и страстной тенденциозностью художника. На мой взгляд, к фильмам такого рода относятся «Большая семья» И. Хейфица, довженковская «Поэма о море» и из фильмов, специально посвященных молодому герою, — «Весна на Заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера (ведь критика, не подкрепленная «положительными примерами», безоружна).

В последние годы довольно пышно в литературе и несколько меньше в кино расцвела весьма странная проблема, определяемая большинством критиков как проблема инфантильного героя. Но, несмотря на то, что эпитет этот (или термин) употребляется настолько часто, что, возможно, был бы даже ныне включен Остапом Бендером в составленное им некогда карманное пособие для ленивых литераторов, анализу он почти не подвергался.

Столкнется обычно критик с неудачной попыткой решения образа молодого героя и немедленно отреагирует: инфантильный! А какая тому причина — неведомо! Между тем критика, занимающаяся только констатацией факта без выяснения его причин, обладает ничтожным «коэффициентом полезного действия».

Надо сказать, что причины появления инфантильных черт у некоторой части наших

молодых современников в жизни и в литературе не совпадают. Думается, что если бы появилось произведение искусства, с исчерпывающей полнотой и достоверностью воплотившее этот жизненный тип, вряд ли кто-нибудь упрекнул бы это произведение в «инфантильности», ибо, вскрыв какую-то из «социальных болезней», оно, конечно, явилось бы актом немалой гражданской зрелости художника. Поэтому мы говорим об инфантильности героя произведения (а иногда и авторской позиции) только в том случае, когда совершен, по сути, «холостой выстрел».

Причин появления таких «холостых (инфантильных) выстрелов», в частности, в кино, на мой взгляд, несколько.

Конечно, главная причина — в незрелости и непоследовательности мировоззрения художника, в несовершенстве его художественного метода, но выявляется она через ряд частных причин.

Первая из них кроется в стремлении поверхностными средствами, без проникновения в глубину характера оживить, «очеловечить» героя, отойти от «цельнометаллической» схемы, ибо живой человек, по мнению авторов, непременно должен ошибаться, иметь слабости. Неумение создать убедительный образ цельного человека (а здесь нужна безошибочная верность тона, точность глаза) заставляет авторов конструировать сборный образ, пользуясь успешно испытанными рецептами.

Вторая причина, по-видимому, в ошибочно понимаемой и беспомощно воплощаемой теме развития характера. Автор исходит из того, что герой еще несовершенен, но ему надо взрослеть, формироваться, изживать свои слабости. Разумеется, это заманчиво, и нужно показать становление личности, постепенное мужание и совершенствование героя. Беда только в том, что автор часто, не умея совершить отбор материала и психологически убедительно дать развитие характера, прибегает к нагромождению чрезвычайных обстоятельств, призванных якобы воспитывать героя. В таком фильме есть динамика событий, но, увы, она не спасает от статики характера. Не меняет дела и «крупный план». В фильме «Когда деревья были большими» вы видите все великолепные нюансы переживательных движений лицевых мышц героя, но динамики личности, на мой взгляд, нет.

А в том и заключается немеркнущее обаяние, подлинно воспитательное значение фильма «Весна на Заречной улице», что вы являетесь соучастником, очевидцем тех больших перемен в жизни и характере Саши Савченко, которые с абсолютной достоверностью всех подробностей и деталей совершаются на ваших глазах. Правда всегда оставляет ощущение неожиданности и свежести.

Третья причина заключается в беспомощно решенной теме протеста против еще имеющихся тяжелых и противоречивых сторон нашей жизни. Решается она часто по Чаплину: не хочу приспосабливаться, а бороться бесполезно — лучше быть неудачником и чудаком в этой несправедливой жизни. Не этот ли мотив звучит все в том же фильме «Когда деревья были большими»? Бывший фронтовик, человек будто бы добрый и сердечный, Кузьма почему-то оказался неприкаянным. Нескрываемая симпатия, в известной мере даже поэтизация, с какой подается этот образ, ложно многозначительны. Такие характеры почему-то всегда окутаны особым обаянием, стоит хотя бы вспомнить Сергея Кошелева из фильма «Трое вышли из леса». Правда, в таком законченном виде неудачника молодой герой обычно не предстает — это его возможный исход, — начинает же он с бурного, хотя и бесплодного протеста (например, «Шумный день»). К сожалению, неумение авторов активно, действенно разрешать подмеченные ими жизненные коллизии в конце концов приводит к тому, что безысходность определяется как решение. В кино эта тенденция не доходит до «крещендо», звучащего в пьесе К. Икрамова и В. Тендрякова «Белый флаг», но в менее определенных формах все же встречается.

Наконец, связанной с предыдущей и, может быть, важнейшей причиной является отсутствие у авторов страстной субъективной необходимости в пропаганде тех объективных истин, которые они берутся выражать. Дело тут не только в «холодных руках», не совместимых с искусством. Отсутствие острого чувства партийности у художника ведет к аполитичности, протаскиванию старых идеек «абстрактного гуманизма», «общечеловеческих, естественных состояний» и прочее.

Но кроме этих серьезных причин есть еще «несерьезные»: легкомыслие авторов, стремление любой ценой вызвать симпатию зрителя, позабавить его так трогательно, так мило, главное, легко, необременительно для дум — пусть зритель отдохнет.

Именно эта причина в сочетании с некоторыми другими из перечисленных выше, мне кажется, привела к появлению фильма «Путешествие в апрель» — первой режиссерской работы молодого оператора В. Дербенева. Об этом фильме уже писали. Писали с возмущением об амнистированном авторами герое-шелопае, этаком «гомункулусе миропотребления», что «безобразничает, не теряя иронической складки в уголках младенческих губ...». Единодушно отмечалась также великолепная работа операторов, виртуозно заснявших залитые лунным светом тополя, предрассветный сумрак, цветущие сады; операторов, снимающих так, что у вас в глазах появляются пляшущие кружочки, будто вы в самом деле смотрите на солнце. И эти-то красоты, демонстрация мастерства, по мнению критиков, превратились в самоцель. Конечно, нельзя не признать, что активизация операторской мысли после «Журавлей» Урусевского, когда оператор стал подлинным соавтором режиссера, мыслящим художником и, к сожалению, в ряде фильмов единственной, мыслящей, даже доминирующей силой, сказалась и на этом фильме. Но в «Путешествии в апрель», может быть, потому что режиссер и оператор воплощены в одном лице, операторское мастерство вполне подчинено воле режиссера. И даже открыточные, красивенькие, как бы выставленные напоказ пейзажи, поражающие нас мастерством фотографий экстра-класса, вполне соответствуют и манерному, жеманному изяществу мультипликационных «снов», и характеру героя, и всей интонации и смыслу фильма.

В «Путешествии в апрель» операторская манера, пожалуй, не воспринимается как нечто назойливое, мешающее, заслоняющее сюжет (подобно тому как я лично ощущаю это в «Неотправленном письме»). Напротив, она вполне органична, вы не чувствуете усилий мастера, процесса поиска, эксперимента. Легко, будто бы играючи, искусство оператора рассказывает вам все, что было задумано авторами, и рассказывает так точно, что вытесняет текст. (Текст вами почти не замечается, фильм смотрится, как пантомима, и право же, не приходится жалеть о слове, так легко уступающем свои позиции.) Это значит, что операторы сделали свое дело, а претензии пусть принимают авторы сценария Д. Василиу, Л. Рутицкий и А. Бусуйок, оказавшиеся беспомощными драматургически; или, может быть, Художественный совет студии, который дал жизнь «пустому» сценарию; режиссер, выбравший его к постановке. Ставить там и в самом деле было нечего — для жанра веселого «плутовского» романа сценарию явно недостает остроты интриги, для комедии он «недотягивает» в характерности персонажей. В чем-то, быть может, он вступает в след фильма «Человек идет за солнцем», но и здесь сбивается с шага.

Резвый «стригунок», впервые выпущенный в «чисто поле», несущий в себе единственную идею воспевания радости, юности, беспечной, легкомысленной, мечтающей о д'Артаньяне, нанес еще один увесистый удар пресловутой теории «естественного человека».

Не менее наглядно демонстрируется воплощение второй из перечисленных мною причин неудачного решения образа молодого героя в фильме «Когда разводят мосты» (режиссер В. Соколов, сценарий В. Аксенова).

Казалось бы, авторы задались важной задачей — показать превращение «мальчика в мужа», крах его индивидуалистических заскоков и серьезное, выстраданное вступление в лоно коллективизма, взрослой, рабочей жизни. Но до чего же это плоско, бездумно, банально сделано! Что ни кадр, то штамп, штамп и снова штамп, на этот раз в претензии на роль «антиштампа». Наверное, как полемический выпад против рассказов о классах, дружно уезжающих на стройку или на завод, мы видим в фильме стайку скептических мальчиков-выпускников, изо всех сил изображающих умудренных старичков, циников, за каждым гражданственным словом видящих расчет и корысть. И авторы спешат нас уверить в обоснованности такого мироощущения. Юноша, который произносит на выпускном вечере зажигательную речь о долге, немедленно разоблачается как мелкий карьерист и шкурник.

Но после такой прелюдии авторы все-таки прилагают немало усилий для того, чтобы наказать порок: лень, легкомыслие, эгоизм, безответственность. В качестве «наглядных учебных пособий» преподаваемого зрителю морального урока используется и мелодраматическая судьба девицы Инги — первой и несчастной любви главного героя Валерки. Инга (артистка И. Арепина) изменила своему гражданскому долгу — окончив институт, отказалась поехать в деревню,— и авторы показывают нам, как этот эгоистический поступок неминуемо ведет героиню к полному нравственному падению. Конечно же, «мо-

рально неустойчивая» Инга становится жертвой коварного обольстителя, немедленно разбивающего ее сердце. Искательница «легкой и красивой жизни», Инга жестоко наказана, а авторам это дает возможность показать и, ах, какую сладкую сцену в театре, и, ух, какую горькую сцену в гостинице, где обнаруживается вся бездна коварства эпизодического любовника, который к тому же «мужским» боксерским ударом заставляет «пострадать» нашего юного рыцаря Валерку. Да, жизнь, как это водится, встречает Валерку серией ударов. Терпит крах любовь, обманывают надежды (провал на экзамене в «мореходку»), иллюзии оставляют его, и все это подается с большой поучительностью.

Жажда приключений и судьба заносят Валерку на шальной буксир «Зюйд-Вест», и здесь у авторов появляется еще одна возможность показать, как нерадивое отношение к своим служебным обязанностям капитана буксира (с обычной острой характерностью и обаянием играет эту роль Л. Быков) ведет к аварии и увольнению капитана из флота. Возмездие следует с удивительной прямолинейностью, готовая для переваривания мораль буквально вкладывается вам в рот, и юному герою Валерке, конечно же, ничего более не остается, как ужаснуться своему легкомыслию и начать исправляться. И главный герой фильма Валерка (с юношеским темпераментом представленный нам артистом В. Колокольцевым), проведенный авторами за ручку через традиционный «фунт лиха», начинает с серьезностью относиться к вызывавшим у него ранее тошноту сентенциям отца. Было бы хорошо, если бы авторам удалось показать живую связь поколений, но беда в том, что образ отца в фильме — ходульная, резонерствующая фигура, необыкновенно постно изрекающая прописные истины! Впрочем, и они в этом фильме звучат довольно спорно. Когда на вопрос: «как тебе понравились ребята — рабочие порта?»— сынок равнодушно цедит: «все они на одно лицо»,— отец не находит ничего лучшего, как подвести под эту обезличку, произведенную сынком-шелопаем, некую «философскую» основу: «У рабочего класса во всем мире одно лицо». Должен ли в самом деле человек, особенно труженик, то есть самая творческая, производящая часть человечества, иметь свое индивидуальное лицо? Кто же здесь прав — отец или сын? Да полно, не сатирична ли фигура отца, не понятая в простоте душевной постановщиком и совершенно серьезно поднесенная зрителю в назидание?

А чего стоят все мучительные поиски героя, если финалом их является откровение: «Как я стал не таким, как все?.. Боялся быть таким, как все».

Итак, герой, начав с поиска своего пути, пришел в конце концов к спасительной истине «быть таким, как все»! Ни больше ни меньше — таким, как все, «как у людей, лишь бы жить не хуже людей»,— хорошо известная, старая обывательская заповедь. Стоило ради ее утверждения ставить полнометражный фильм! И как это всегда водится в искусстве, немощность, избитость мысли повлекли за собой убогую, немощную форму. Некоторые кадры (например, показанная крупным планом рука, лежащая на барабане для лотерейных билетов, что, видимо, символизирует колесо фортуны) просто удручают своей выспренней банальностью. Очевидное «торжество» единства формы и содержания!

Можно было бы закончить эту статью сопоставлением плохих, бесполезных фильмов с фильмами отличными, высокоталантливыми, отмеченными общественной смелостью и серьезностью мысли, свежестью и одухотворенностью формы, такими, например, как «Друг мой, Колька!», «Высота», «Дело было в Пенькове» и другие. Можно было бы заклинать наших кинематографистов делать фильмы только хорошие, воспитывающие молодежь, развивающие ее эстетический вкус, обогащающие образами творческих, цельных и мужественных людей, волнующим примером для подражания.

А можно просто сказать: хватит повторять зады, иллюстрировать общеизвестное. Немыслящий кинематограф хуже, чем «лифт на первый этаж».



Ю. ДУНСКИЙ, В. ФРИД




# ЖИЛИ-БЫЛИ СТАРИК СО СТАРУХОЙ

В селе Петраково Петраковского района жили-были старик со старухой. Старик был худ и горбонос. Волосы его завивались кольцами. Раньше они были черные, а теперь стали черные с белым, как стальная стружка. Когда старик маленькой цепкой рукой хватал лошадь за бабку и отрывал от земли лошадиное копыто, то больше был похож на цыгана-конокрада, чем на ветеринарного фельдшера. А он был именно ветфельдшером, и очень хорошим. Все совхозные называли его — из уважения — ветеринарным доктором, а то и просто доктором.

Старуха особых примет не имела. Она была чистенькая и уютная, с круглым морщинистым лицом.

Жили они и поживали в собственном домике на обрыве у реки, пока в октябре шестьдесят первого года у них не случился пожар.

С этой несчастливой ночи и начнется наш рассказ...

Кусок рельса, подвешенный на столбе возле сельсовета, гудел жалобно и назойливо.

Подросток лет четырнадцати колотил в рельсину не переставая, довольный тем, что ему поручили важное дело.

Окна сельсовета вдруг осветились, но не изнутри — это огонь пожара упал отсветами на стекла.

Мимо сельсовета, мимо «усадьбы» правления совхоза, мимо разбуженных домов уже бежали люди. Из какого-то окна женщина в ночной рубашке, прикрывая плечи концом занавески, все спрашивала:

— Кто горит?.. Горит-то кто?

Люди не отвечали — осуждали, наверное, ее бездельное любопытство. Наконец кто-то кинул, пробегая:

— Гусаковы горят.

Женщина охнула и сказала в глубину комнаты:

— Гусаков горит... Доктор.

В конце улицы, за черными вербами, за крышами домов, полоскались на ветру языки пламени. Туда и спешили люди. А навстречу, с пожарища, бежала корова, ошалело мотая головой, вскидывая треугольный зад.

Горящий дом стоял на отшибе, и огонь вряд ли мог перекинуться к соседям. Все, кто прибежал на пожар, тревожились не о себе: некоторые оттаскивали подальше от огня пожитки стариков Гусаковых, другие ломали на всякий случай сарай; а остальные просто стояли, выстроившись подковой, и смотрели. Слышались голоса:

— А скотину вывели?..

— Откуда загорелось-то?

— У них керосин в сенях стоял,— сказала женщина в сапогах. Но ей возразили:

— Ничего не керосин. Провода голые!..

Щуплый человечек в грубом экспедиторском плаще с поднятым капюшоном говорил, захлебываясь от возбуждения:

— Это ж какое бедствие! Ай-яй-яй!.. Дом сгорел — кидай две тысячи... Мебель— еще полтыщи кинем. Потом корова...

— Корова цела,— поправили его. Но он не дал себя сбить и продолжал выкрикивать из глубины капюшона:

— А сено-то сгорело! Чем кормить?!.. Значит, продавай ее, кормилицу, с убытком!.. Ай-яй-яй, какое бедствие!

Человек этот не был злопыхателем: просто ему хотелось жалеть стариков, и убытки он преувеличивал, чтобы иметь для жалости больше оснований.

В стороне стоял барак, длинный, как пассажирский вагон. На его крыльцо высыпали дети, накинув кто пальтишко, кто одеяло. Они смотрели на пожар круглыми завороженными глазами. А из темноты, от сельсовета, по-прежнему несся тревожный звон.

И вдруг все дети разом повернули головы: с воем и грохотом подъехала пожарная машина. Не новая, закрытая, а устаревшая, похожая на линейку.

С нее на обе стороны ссыпались пожарники, а из кабины водителя вылез грузный мужчина в плаще и шляпе. К нему подскочил чумазый мокрый парень и сразу отрапортовал:

— Товарищ директор совхоза! Жертв нет! А строение спасти нельзя!.. В клети торф, на чердаке сено...

— А где они сами? — перебил директор. Парень показал рукой.

Отдельно от толпы, так близко к горящему дому, как только можно было терпеть, стояли погорельцы — старики Гусаковы.

Тяжело хромая (одна нога у него была протезная), директор совхоза пошел к ним. Старик стоял неподвижно и с неодобрительной усмешкой смотрел, как огонь рас-

правляется с его жильем. Старуха же, глядя в одну точку дикими от горя глазами, дрожала всем телом и переступала с ноги на ногу, будто ждала чего-то. И точно: когда ветром откачнуло пламя в другую сторону, старуха, прикрыв лицо локтем, кинулась к дому, схватила забытый у крыльца маленький самовар и со всех ног побежала назад к своему старику.

— Вот он, Гриня! — задыхаясь и кашляя, сказала она. Но муж выхватил у нее самовар и, натужившись, кинул его обратно к дому. Самовар покатился по земле и вкатился в огонь. А старик сказал старухе:

— И что ты колготишься? Стой... Грейся.

Он покосился на подошедшего сзади директора. Старик, собственно, давно его заметил — только делал вид, что не замечает.

— Мой костер в тумане светит! — громко сказал он — специально для директора.

— Тебе все трын-трава, —буркнул директор. Он был очень расстроен пожаром— как друг старика и как хороший хозяин.

А дом полыхал вовсю. Финская стружка взлетала с крыши и кружилась высоко в воздухе красными лепестками. Бревна горели весело и дружно. На пожарище даже гудело, как в хорошей печи.

Пробежали, волоча за собой плоский брезентовый шланг, пожарники. Один кубарем скатился под откос к реке — и через секунду шланг стал надуваться, круглеть, забирая воду.

— Сейчас потушат,— сказал директор без уверенности. Старуха только вздохнула, а старик весело отозвался:

— Тушите, тушите. Тушители огня... Огнетушители.

— А шутки твои тут неуместны!..— рявкнул директор и осекся.

По щеке старика катились слезы, пожар освещал их, и скрыть их было нельзя. Старуха тоже увидела и кинулась выручать старика.

— Дым-то какой! — запричитала она, заслонив собой мужа.— Прямо глаза ест! Прямо слезу выгоняет! — Она для убедительности потерла глаза, хотя они были сухие.— Пойдем отсюда, Анатолий Иванович!..

Директор понял и захромал прочь следом за старухой.

— Сейчас погрузим вещички — и ко мне,— говорил он на ходу.— У нас поживете.

А старик не трогался с места. Он все стоял и глядел на огонь.

Итак, погорельцев приютил директор совхоза. Остаток ночи они, конечно, не спали; день тоже прошел в хлопотах — и теперь, когда их позвали чай пить, они сидели за столом усталые и притихшие.

Журчала струйка кипятка, наполняя чашки. Чай разливала хозяйка дома, а старик задумчиво следил за ее действиями.

Девочка лет пятнадцати, дочь директора, уже пила чай и читала при этом книгу.

Старик отхлебнул из чашки, подвигал губами и сказал— не в укор, а делясь опытом:

— А из самовара чай, что ни говори, вкуснее.

Старуха чуть улыбнулась: наверно, вспомнила загубленный стариком самовар. Муж заметил эту улыбку.

— Развеселилась! — сказал он язвительно.— А вчера-то на пожаре металась, будто курица безголовая. Слезы горькие лила!

Старуха снова улыбнулась и снова промолчала.

Вошел Анатолий Иванович, а за ним плечистый мужчина с высоким залысым лбом — главный бухгалтер совхоза.

Директор подошел к столу и молча высыпал перед стариком пригоршню гвоздей— кривых, серых от окалины.

— Вот и все твое домовладение — сто грамм гвоздей да золы мешок!

Он сел к столу.

— Мы там были, все облазили. Так что будем строиться. Получишь страховку, ссуду у меня возьмешь, материалами тоже обеспечу...

— От тебя дождешься,— сказал старик.

— Обеспечу! — настаивал директор, радуясь своей щедрости, радуясь тому, что дружба переборола в нем чувство долга. —Дам кирпич, дам стройлес... Или нет. Знай ваши наших! Профилированный брус дам!

Но старик сказал миролюбиво и грустно:

— Не нужен мне новый дом. Мы со старухой уезжать надумали.

— Куда? — встревоженно спросил бухгалтер.

— К детям... Они давно зовут.

Директор встал и, хромая, заходил по комнате. Неприятное молчание нарушила жена директора:

— У вас ведь сыновья, кажется, в Москве?

— Один в Москве, другой в Гудауте,— излишне громко и подробно ответил старик. — Работает в санатории... Главным врачом.

— И дочка на Крайнем Севере... Ниночка,— робко добавила старуха. Бухгалтер болезненно поморщился.

— Ну, ее-то нечего считать...

— Значит, в Москву захотел?— сказал вдруг директор со злобой.— А в Москве тебя не пропишут!

— Пропишут. У Мишки знаешь какие хоромы — три комнаты!

— Пропишут,— печально подтвердил бухгалтер.— Родителей к сыну пропишут... Только к чему это, Григорий Иванович? Объясните мне — зачем и для чего?

— Григорий Иванович, опомнись! — загремел директор.— Здесь ты первый человек!... Ты ветеринарный фельдшер, коновал — а тебя народ доктором величает! Вот какой авторитет!.. А кто ты будешь там? Иждивенец! Приживалкой доживешь свой век!

Старик не обиделся. Он понимал, что главным, хотя и не высказанным в этом споре был вопрос: почему ты так легко решился уехать от нас, твоих друзей?.. На этот вопрос он и ответил:

— Ну, жалко, жалко мне от вас уезжать. Это вы хотите услышать?.. Так вот, заявляю — жалко. А все-таки уеду... Вы поймите: характер мне достался цыганский, а профессия оседлая. Даже в войну... Ты десять стран прошел, а я тут сидел в лесу. Числился партизаном, а все равно скотину лечил... Если вы хотите знать, для такого человека, как я, пожар — это счастье!

— Умен, умен,— пробурчал директор.

— Да, счастье! Потому что с этой недвижимостью мы со старухой сами недвижимые стали... Мне, может быть, всей жизни осталось года три. Так отдайте мне их! Дайте их-то прожить с радостью!

Снова наступило молчание — на этот раз растерянное.

— Значит, и преферансику нашему конец,— сказал бухгалтер. Старик повеселел, поняв, что пересилил в споре.

— Зачем конец? Володьку научите. Он давно просится.

— Черт с тобой,— сказал директор и снова уселся за стол.— Но в Москву ехать— это уж вовсе глупость. Шум, гром, москвичи эти носятся, как очумелые... Вместо кислорода бензиновой гарью дышат!

— Там снабжение хорошее,— рассудительно сказала его жена.— ГУМ, ЦУМ...

Дочка директора в это время с грустью думала о том,что если бы это их дом сгорел, они бы все равно не поехали в Москву.

— В Москве театры,— тихо сказала она.— Все поэты живут в Москве. В День поэзии приходит пятнадцать тысяч человек, чтобы их послушать... В Москве есть открытый бассейн, в котором можно купаться даже зимой...

— Вот-вот! За этим он и едет,—съязвил директор.

— Ну, хорошо! — закричал старик.— Могу не в Москву. Могу в Гудауту, чтобы тебе удовольствие доставить!

— Ехать надо бы к Ниночке,— сказала старуха.

Следует заметить, что обычно компания собиралась у них, и старуха всегда пропадала на кухне. А теперь ее кухня сгорела, и в чужом доме старуха сидела за общим столом, но ее по привычке не замечали, пока она не сказала про Ниночку. Тут на нее набросились все разом.

— И думать не могите! — заорал директор.—Вы ей ни к чему, и она вам ни к чему!

— Да,—твердо сказал главбух.— Нина ваша—оторви да брось. Лучше про нее не скажешь.

— А я лучше скажу! — бушевал директор.—Нинка — дрянь! Она вам хоть письмо когда прислала? Только телеграммы! «Шлите денег точка». Я не чужой, я имею право!..

Старик тоже осудил жену.

— Ты, старуха, молчишь-молчишь, а потом такое скажешь!.. Дело решенное. Поедем к Максиму в Гудауту.

— Климат там не для пожилых людей,— задумчиво произнес бухгалтер.— Давящий климат — в летний период дышать нечем.

Старик обиделся.

— В Москве нечем, в Гудауте нечем... Только у вас тут и подышишь!

— Я скорее за Москву,— закончил главбух, а директорская жена и дочка кивнули.

— Гудаута! — буркнул директор в свою чашку.

— Да ну вас! — сказал старик с досадой. — Запутали вы меня совсем. Ладно, после решим. Утро вечера мудренее.

Спать стариков положили в специальной комнате для гостей. Они лежали на широкой кровати спинами друг к другу и не спали.

— И неправда, что всегда денег просит,— сказала старуха вдруг. —Помнишь, она телеграмму прислала, когда у нее Ирочка родилась? Никаких она денег не просила... Ты сам послал.

— Замолчи ты наконец... Спи.

— Кому дрянь,— продолжала старуха с тихим упрямством,— а нам родная кровь... Мы с тобой к теплому морю поедем, а ей там на севере каково?.. И холодно, и дико, и одиноко...

— Да спи же ты! — закричал старик.— Не слушаю я тебя! Не слушаю глупые твои рассуждения!

Старуха обиженно замолчала. Некоторое время в комнате слышалось только тиканье шестиугольных стенных часов. Часы были слишком велики и нарядны для обыкновенной спальни. Но эта комната предназначалась главным образом для приезжего начальства — и директор обставил ее с комфортом и некоторым шиком. Вдохновляли его, по-видимому, воспоминания о многочисленных гостиничных номерах. Поэтому в углу стоял письменный столик с мраморной настольной лампой, на тумбочке дежурил графин с водой, накрытый стаканом, а еще одна тумбочка была отведена под чугунную каслинскую борзую с зайцем в зубах.

Старуха лежала и печально глядела на эту скульптурную группу. Старик внезапно приподнялся на локте:

— У Нинки есть муж! Пускай у него теперь голова болит!..

— Спи, Гриня, спи.

Старик улегся, но через несколько секунд заговорил снова:

— Я бы там и работы не нашел. По ветеринарной специальности... У них скотины всего — волки да медведи!

— Я же не спорю... Ты поспи — уже петухи кричали.

— Не могу я спать! Ты меня разговорила... Интересное растет поколение! Людям по двадцать пять лет, а с ними надо чичкаться, как с маленькими. Своим умом прожить не могут!

Старуха промолчала. Григорий Иванович вылез из постели и накинул на плечи свой синий плащик.

— Ты что, Гриня?

— Пойду покурю...

Он вдруг оживился: увидел на столе коробку папирос.

— «Казбек»! — Метр курим, два бросаем... Это Анатолий для начальства бережет. А я вот одну казбечину скраду!

Старик взял папиросу, спички и вышел из комнаты.

Ночь была не по-осеннему ясная. Предутренний холодок высушил ее, воздух стал прозрачным и светлым, а тени от деревьев черными, как разлитая по земле тушь.

Старик нахохлившись стоял на крылечке и курил. Раздался скрип дверки. Григорий Иванович поднял голову.

От маленького дощатого строения в глубине двора скакал на одной ноге директор. На нем тоже был плащ внакидку.

— Хорошо скачешь. Лучше кузнечика,— сказал старик. Директор уцепился за перила крыльца и перевел дух.

— Мою кибернетику пока еще пристегнешь... А нужда поспешная.

Старик помог ему взобраться по ступенькам.

— Ты на меня не серчай, Анатолий,— сказал он.— Оба мы старые, оба Иванычи— зачем нам ругаться?

— Нет. Мне обидно. Ну, молодые, кто пожиже, разбегаются — это тоже обидно,

но понятно. Наш совхоз не Гудаута... И Ленка моя удерет, это я уже предчувствую. Но мы-то с тобой!... Если и мы разбежимся, кто работу делать будет?

Старик вздохнул.

— Мою работу давно Володька делает. А я при нем так... почетный караул. Будто не знаешь!

Они постояли молча.

— Куда же решился? В Гудауту?

— Нет.

— Так я и знал. Всем надо в Москву! Буквально всем!

— И не в Москву,— твердо сказал старик.— Я в Ужму поеду. К Нинке.

— И не шутишь?

— Нисколечко. Человек она в жизни неустойчивый — кто ж ее поддержит, если не родители?

— Давай, давай... Поддерживай,— пробормотал директор, снова начиная закипать.— А ты хоть понимаешь, какие там условия?!

— Льготные. Там против нашего вдвое платят,— ответил старик самым простодушным голосом.

— Зря нигде не заплатят! Там люди по канату ходят!

— Ну? Как в цирке?.. Это моя старуха не сможет.

— Ты из меня дурачка не делай!.. Там пурга! Сбился с дороги — и нет тебя, пропал!.. Для того и канат: люди держатся за него и ходят!

— Люди ходят, и мы за ними пойдем,— сказал старик уже серьезно. Анатолий Иванович плюнул и откачнулся к двери. Уже из коридорчика он спросил:

— Это тебе старуха накуковала?

— При чем тут старуха? — возмутился старик.— Я сам решил. Старуха что!.. Она за мной, как нитка за иголкой... А насчет севера ты плохо знаешь. Это, Анатолий, красивейший край. Возьми хотя бы северное сияние. Северное сияние! Я всю жизнь мечтал на него поглядеть.

Старик никогда не врал; не врал и на этот раз. Просто ему уже казалось, что так оно и было — и про нитку с иголкой, и про северное сияние...

Теперь мы расскажем немного о путешествии стариков на север. Вообще-то ничего особенного с ними в пути не случилось, отчет о дороге можно было бы вовсе опустить, если б нам не хотелось рассказывать о стариках как можно подробнее.

До Коноши Гусаковы ехали в общем вагоне, бесплацкартном.

Рядом со стариками расположилась молодая, очень шумная компания. И парни и девушки были одеты одинаково: выгоревшие ковбойки, потрепанные тренировочные брюки. Все время они пели какие-то странные, не слыханные стариками песни. Сейчас, например, по вагону разносилось:

...Паровоз тут рассердился,
Отдавил котенку хвост,
А котенок разозлился,
Опрокинул паровоз!
Машинист лежит в больнице,
Паровоз стоит в депо,
А котенок спит на крыше —
Это очень хорошо!

Старик и старуха сидели, положив руки на колени, и разглядывали поющих — старуха несколько испуганно.

Парень и девушка на верхней полке не пели. Они сидели рядышком, поджав колени к подбородку, и, когда думали, что на них не смотрят, целовались.

И еще один «ковбоечник» — худенький, с перевязанным горлом — не участвовал в хоре. Он развлекался другим способом. Напротив него сидел и, не поднимая глаз, ел колбасу с булкой молодой краснолицый пассажир. И вот парень с перевязанным горлом делал вид, что ужасно ему завидует. Он провожал тоскливым взглядом каждый кусок колбасы, собирал в пригоршню воображаемые слюнки, хватался за живот, который якобы нестерпимо болел от голода.

Делал он это на потеху своим товарищам — в каждой компании бывает один такой добровольный шут. Сидевшая рядом с ним девушка очень смущалась. Продолжая петь, она толкала парня кулачком под ребра, но он не унимался.

Краснолицый пассажир покушал и завернул оставшуюся колбасу в газету, потом встал, многозначительно тронул старика за локоть и вышел в проход. Старик последовал за ним.

К этому времени песенка про котенка кончилась, но тут же началась другая:

Жил в городе Тамбове веселый счетовод.
Он целый день считает и песенку поет:
«Живи, пока живется, нам не о чем тужить,
Покуда сердце бьется, на свете можно жить!»

— Археологи,— сказал с омерзением пассажир.— Работники науки... Тот, перевязанный, который ваньку валял, это аспирант. Ничего, я напишу в ихний институт.

— Про что?— спросил старик.

— Про все, чему и вы свидетель. Ор, скаканье, песни эти похабные... Я проводнице говорил, но она отнеслась формально. А между прочим вот тот наверху, который целуется, — он вообще без билета!

— Как так?

— Он местный. Учитель... Вот скажите, чему такой научит?.. Пока они копали, он в эту рыжую влюбился. Пошел ее провожать, сел и сам поехал — зайцем. Уже пятый перегон провожает!

— А чего ж они ему билет не купят? — спросил старик недоверчиво.

— Да у них денег — ноль целых. Считали, считали, трясли копейками, а даже на суп не набрали... Полная потеря ответственности! И вот я хочу поделиться с вами мыслью...

— Интересные бывают люди! — перебил старик, вдруг рассердившись.— Горем своим поделиться или мыслями — это вы всегда готовы. А колбасой поделиться жалко! Неужели твои мысли дешевле чайной колбасы?

Пассажир заморгал желтыми ресницами, а потом сказал злобно и жалобно:

— Старый вы человек, а хам!

— Ну, вот... Поделился, значит, мыслью, — удовлетворенно кивнул старик. Он отошел от собеседника, но, не дойдя двух шагов до своего отделения, остановился и украдкой поглядел наверх.

Парень и девушка по-прежнему держались за руки и улыбались друг другу. Внезапно девушка сморщила носик и заплакала. Учитель зашептал ей на ухо что-то

смешное и ласковое, а потом провел своим курносым носом вдоль ее щеки и стер все слезинки. Девушка засмеялась — так же неожиданно, как раньше заплакала.

Раз в городе Тамбове взрывали старый дом,
И счетовод случайно вдруг оказался в нем.
Вот дом взлетел на воздух, а с ним и счетовод.
Он по небу летает и песенку поет:
«Живи, пока живется, нам не о чем тужить,
Покуда сердце бьется, на свете можно жить!» —

заливались археологи внизу.

Старик отошел на шаг, набрал воздуху и закричал петушиным голосом:

— Па-прашу приготовить билеты!

Песня оборвалась. Учитель вздрогнул и стукнулся затылком о перекладину. А старик, заливаясь счастливым смехом, вышел из-за укрытия и сел рядом со старухой. Археологи перевели дух и заулыбались.

В буфете станции Коноша сидели за мраморным столиком старик и старуха. Старик ел из стакана компот, а старуха ничего не ела. Она очень волновалась.

— Компот затеял пить... А что как опоздаем?

Старик отмалчивался. Репродуктор над ними вдруг ожил и прокаркал что-то совершенно непонятное, вроде:

— Гырр-бу-бу-бу... Жирр-ду-ду-ду...

Старуха вскочила и кинулась было к вещам, но старик силком усадил ее на место.

— Ну, не нам это! Не нам! — сказал он с досадой.

— Так ведь, Гриня...— сказала старуха.—Ведь боязно! Это хуже нет — с пересядкой ехать.

— Нету такого слова — «пересядка». Пе-ре-садка! Не срамись и меня не срами.

Подошел человек в хорошем пальто, без шляпы, взялся за спинку свободного стула и сказал:

— Вы разрешите?

Старику очень понравилась такая вежливость.

— Сделайте одолжение.

Новый компаньон раскупорил бутылку минеральной воды и налил себе стакан. Старик выловил из компота последнюю ягодку.

— Плохой компот,— сказал он старухе, имея, однако, целью завязать разговор с новым человеком.— Вот прежде компот был чрезвычайно вкусный. В нем и барбарис был для кислинки, и финик попадался... Также инжир — тогда его винной ягодой звали. А еще раньше он имел название фига. Но скушать такую фигу было одно удовольствие!

Старик хихикнул и повернулся к вежливому соседу, удивляясь, почему тот не откликнулся на шутку. Сосед пил воду, занятый какими-то своими мыслями. И тут Григорий Иванович вдруг узнал эти выпуклые глаза и чуть выпяченные губы.

— Извините за нескромность, — сказал он радостно. — Вы артист Аркадий Райкин?

— Да, — ответил Райкин, встал и поспешно отошел, боясь, видимо, расспросов и комплиментов.

— Очень! Очень приятно было познакомиться! — успел крикнуть старик ему вслед.

Снова над ними заскрежетал репродуктор:

— Гырр-бу-бу-бу... Жирр-ду-ду-ду...

Старуха снова кинулась к вещам, и снова старик потянул ее на место.

— Сиди! Я ведь слушаю... Я скажу, когда нам!..

Но в этот момент в буфете появился дежурный по станции.

— У вас на Ужму пересядка? — закричал он старику.— Так уже отправку объявили! Радио надо слушать!

Григорий Иванович заметался около вещей. Дежурный подхватил два самых тяжелых места и побежал к выходу. Старики потрусили за ним. На бегу старуха говорила мужу:

— Видишь, Гриня, все люди говорят — пересядка. А ты меня попрекал...

От Коноши старикам предстояло ехать в мягком вагоне.

Проводница помогла им внести вещи в купе. Там уже было трое: муж, жена и ребенок лет четырех.

— Муж — высокий, плотный, с маленькими голубыми глазами — недовольно сказал проводнице:

— Девушка, я же просил... По возможности не заселять купе.

— Нет у меня такой возможности! — отрезала проводница и вышла.

Высокий оглядел стариков, их багаж (в котором выделялась допотопная, вязанная из белых прутьев корзина с висячим замочком) и отвернулся.

— Ничего, Саша,— сказала ему жена.— Может быть, это и к лучшему.

Она обратилась к сыну:

— Игорь, если ты не будешь есть, я отдам тебя этому старику.

Но Игорь только мычал, вертел головой и отказывался есть куриную ножку, которую ему совала мать.

Оробевшие старики сидели молча, неудобно притиснувшись друг к другу: на их диване было раскидано имущество соседей — те забыли убрать, а старики стеснялись тронуть.

— Далеко вам ехать?— спросил наконец сосед. Старик обрадованно ответил:

— Едем мы в Ужму, к дочке. Сам я медицинский работник... Ветеринар...

Но соседа интересовало другое.

— Значит, до конца вместе ехать,— мрачно сказал он, не дослушав старика.

Тот обескураженно умолк, но и долго молчать было неудобно.

— Кушай, молодой человек,— обратился Григорий Иванович к мальчику.— Как говорится по-латыни: менс сана ин корпоре сано! В здоровом теле здоровый дух!

— Это мучитель!— сказала мать устало.— Утром запихнешь в него котлетку, а он ее до вечера за щекой носит...

— А вот мы познакомились недавно с Аркадием Райкиным... народным артистом... Так он для аппетита минеральную воду пьет!— подхватил старик, решив, что лед сломан.— Вообще, чем хороша дорога — новые впечатления, интересные знакомства...

Но и на этот раз ему не удалось договорить: женщина вдруг кинула куриную ножку на стол и шлепнула Игоря по руке. Мальчик заплакал.

— Нету моих сил!— крикнула мать.— Саша, ну сделай что-нибудь!

— А что я могу сделать?— хмуро ответил Саша.— Ну, давай съем за него... Только портишь ребенка.

Он достал коробку папирос, подумал и вышел курить за дверь.

Мать Игоря выскочила из купе следом за мужем. Ее худое увядшее лицо покраснело от обиды.

— Пожалуйста!.. Я тоже могу уйти!— и она пошла по коридору. Но Саша даже не оглянулся...

Старикам ехалось неуютно в мягком купе. Не то чтобы их огорчила грубость соседей — грубости, собственно, и не было. Но люди спорили, ссорились, двигались по купе так, словно находились там совсем одни — вот это показалось старикам неправильно и обидно.

Игорь перестал хныкать и исподлобья наблюдал за стариками. Старуха улыбнулась — первый раз за все время.

— Гриня,— сказала она.—А хлеб от зайчика, он у тебя?

Григорий Иванович понял и подхватил старую игру:

— Который нам зайчик дал?.. Вот он, тут.

— Какой зайчик? — спросил Игорь.

— Шли мы лесом, к поезду торопились... А навстречу заяц. Говорит: «Дедушка, на́ тебе хлебца, внучке отвезешь!..» У меня ведь внучка на севере, Ирочка...

— А мальчонке заячьего хлебца неужто не дашь?— удивилась старуха.

— Дай,— тихо попросил Игорь. Старик порылся в кошелке, достал серый каравай и сказал строго:

— Весь не дам, а краюшку можно.

Мальчик смотрел на хлеб во все глаза. Григорий Иванович отрезал кусок и положил на него ломтик деревенского сала.

— На́ вот... И ветчинки отведай.

— Сало тоже зайчик дал? — спросил Игорь.

— Нет. Это поросеночек дал,— сказала старуха.

— Попросили его хорошенько, он и дал,— усмехнулся старик.

Когда мать Игоря вернулась в купе с запудренным лицом — наверно, плакала в туалете,— мальчик уже доедал заячий хлеб. Мать не сразу поняла, что происходит, а когда поняла, вся вспыхнула, схватила сынишку на руки и унесла из купе. Хлеб с салом остался на столике. Через открытую дверь старики услышали:

— Саша, они его кормят своим хлебом.

— Ну и что?

— Как, что? У этого старика глисты!

— С чего ты взяла?

— Но он же ветеринар!

— Отстань, не морочь голову.

С некоторым опозданием дверь закрылась.

— Ты для них по-латыни разговаривал,— сказала старуха. — А они и по-русски не знают... вот такие слова: «спасибо», «пожалуйста». Они их не знают!..

Против обыкновения Григорий Иванович не стал спорить с женой. Он только вздохнул и сказал:

— Ох, горюшко... Доехать бы скорей.

В Ужму приехали к вечеру второго дня. Скорый стоял на этой станции всего три минуты. Едва старики выгрузились, поезд тронулся.

— Дедушка! А вас встретят? крикнула проводница, проплывая мимо.

— Дочка встретит!

Однако на платформе никого не было видно, кроме дядьки в кожаном пальто и ушанке, который встречал Сашу. Дядька подхватил чемоданы, а Саша взял на руки Игоря. Когда они проходили мимо, мальчик крикнул:

— До свиданья, дедушка!

Потом они сели в «Победу» и уехали, а старики остались.

Платформа была покрыта наледью, за путями уже намело сугроб, ветер кидал в лицо иглистые снежинки. За каких-нибудь двое суток старики приехали из осени в зиму.

Григорий Иванович посмотрел на небо. Темно-серое, оно не светило ни единой звездочкой.

— А северного сияния нету,— сказал он разочарованно.— И Нинки тоже нету... Вот незадача.

В темноту от станции уходила телеграфная линия. Иней на проводах кое-где подтаял, осыпался, и получилось, что между столбами висят белые точки и тире — будто замерзшие в пути телеграммы.

Старуха подумала и спросила:

— Гриня! Может, ты телеграмму не так отбил?

Это бессмысленное обвинение старик даже не стал опровергать.

— Ну, Нинка!.. Ну, поганка! — сказал он. —Раз в жизни попросил встретить родителей — и то не соизволила!

— Вот ты говоришь со зла, а она, не дай бог, захворала?

Старик досадливо крякнул и отвернулся.

Возле станции вдруг вспыхнул свет. Это зажглись фары и окна автобуса,— он, видимо, решил уехать, не дожидаясь больше пассажиров.

— Автобус! — заволновалась старуха.— Может, нам подходящий?.. Ты пойди вызнай, а я вещи постерегу...

Со станции в город автобус шел полупустой. Старик продышал дырочку в белом шершавом от инея окне и не отрываясь смотрел на дорогу — хотя смотреть, собственно, было не на что.

Придорожные фонари освещали узкий край замерзшего кочковатого болота. Из снега торчали не то кустики, не то мертвая трава — и дальше, в темноте, вряд ли было что-нибудь другое.

— Да... Лысые места... скудные,— вздохнул старик.

Сидевший напротив пассажир встрепенулся и посмотрел на старика веселым сорочьим глазом.

— Извините, отец!— сказал он с легким грузинским акцентом.— Под лысой наружностью может скрываться больше содержания, чем под самой красивой прической. Вы поняли мою мысль? В недрах нашей тундры имеется уголь, нефть...

Он тонко улыбнулся, показывая, что ему-то полагается знать, а «нам с вами» он сказал просто из вежливости. Все зубы у него — и верхние и нижние — были стальные: прямо не рот, а замок-молния.

— А может, ей Ирочку не с кем оставить?— сказала вдруг старуха. Она все время думала про Нинку.

— Погоди,— отмахнулся Григорий Иванович. Несмотря на плохое настроение, он не мог не побеседовать с новым человеком.

— Ну, а флора какая-нибудь... или фауна... здесь имеется?

— Любая,— бесстрашно ответил грузин. — Горностай. Белая куропатка. Ее тут тысячи! Миллионы! Они летают, как ... как снежинки!.. А летом цветы, ягоды...

— Мошкара,— добавил, не открывая глаз, дремавший рядом парень. Грузин покосился на него и неохотно признал:

— Кто говорит? Есть еще трудности... Старые люди отсюда уезжают: сердечникам тяжело.

— У Ниночки сердце очень слабое... Наверно, болеет,— сказала старуха.

Автобус перестало трясти. Старик снова прильнул к своему смотровому глазку. Тундра кончилась — машина катилась теперь по улице между каменных домов. Горели городские фонари, разноцветно светились вывески.

— Мясо—молоко... Парикмахерская... Ателье,— читал вслух старик. Настроение у него сразу поднялось.— А что, старуха, здесь можно жить!.. Кинотеатр «Космос»... Ресторан «Кос...» Тоже «Космос»?

— Ресторан «Кось-ю». В честь нашей реки,— пояснил грузин.

— А поселок Угольный? Он от центра близко? — с надеждой спросил старик. Грузин вздохнул.

— Нет. Это шестнадцать километров от нашей столицы: новый поселок, маленький.

Поскольку Григорий Иванович заметно огорчился, грузин добавил:

— Но зато там шахта очень перспективная — миллионка... И замечательная местность! Весной тундра зацветет — кругом на километры иван-чай, иван-чай, иван-чай... Как сирень!

— Вы, я вижу, местный? — вяло спросил Григорий Иванович.

Грузин засмеялся — словно ширкнул своей нержавеющей «молнией».

— Привезли — и стал местный.

— Как привезли? — не понял старик.

— Под конвоем, чтобы не потерялся. Я здесь отбывал, двенадцать лет. Свои зубы посеял в тундру — и вот какой городок вырос!.. Счастливо доехать!

Он снова улыбнулся и пошел к выходу.

Каков собой поселок Угольный, старики в эту ночь так и не разглядели. Фонарей на улицах не было, одноэтажные дома только угадывались в темноте. Автобус свернул в проулочек, перевалил через какую-то канаву и остановился.

В нем уже никого не осталось, кроме старика, старухи и водителя. Водитель сказал:

— Дом восемь, говорите?.. Вроде здесь.

— Уж не знаем, как вас благодарить,— начала было старуха, но водитель не стал слушать. Он рявкнул сигналом: раз... два... три...

— Не торопятся,— сказал он и вылез из-за своей загородки.

...Водитель с чемоданом и корзиной, а за ним старики с прочими пожитками взошли на крыльцо дощатого финского домика.

— Квартира два,— прочел водитель на двери.

— Гриня, Гриня! Свет в окошке горит! — обрадовалась старуха.

— Ну вот, а вы боялись,— сказал водитель.— Спокойной ночи!

Он пошел к своему автобусу, а старик постучал в дверь. Никто не отозвался. Григорий Иванович постучал еще — и старуха, не вытерпев, тоже постучала.

Автобус пофырчал и уехал, а им все не открывали. Старик в раздражении стал лягать дверь ногой.

Изнутри послышалась возня. Кто-то долго не мог совладать с замком, но в конце концов дверь распахнулась. На пороге стоял круглолицый небритый мужчина в майке и молча смотрел на стариков. Наконец он сказал:

— Вы кто?

— Гусаковы мы... Ниночкины родители,— несмело ответила старуха.

— Понятно,— сказал небритый и показал им кукиш.— За внучкой приехали? Так вот вам!..

С этими словами он захлопнул дверь.

Старики остались на крыльце одни. Было холодно и немного жутко. Вдалеке светились огоньки. Одни стояли на месте, другие беспокойно двигались. А еще дальше остроконечная непонятная гора полыхала синим и красным пламенем, как вулкан. Это была шахта с горящим терриконником, но старики этого не могли знать.

— Как же нам быть, Гриня? — сказала после долгого молчания старуха. Но старик не слушал. Лицо у него вдруг стало злое-злое и по-детски жалкое.

— Ну что, ведьма старая? Довольна? — спросил он.— Конечно, довольна! Рада! По-твоему вышло: завезла на край света... А ведь могли бы сейчас в Черном море купаться!

— Ночью-то? — невольно улыбнулась старуха, и это была ошибка. Григорий Иванович так и взвился:

— А ты знаешь ли, что тут по канату ходят?!.. Тут сердечникам смерть!.. Нет, все. Раз в жизни тебя послушал... больше не будет этого никогда!

На этот раз старуха промолчала, и Григорий Иванович быстро успокоился. Он опустил уши своей меховой шапки и завязал шнурочки под подбородком.

— Что будем делать-то? — напомнила старуха.

— Спать будем. Стоя, как лошади в ночном. Положат голову друг другу на плечо и дремлют.

Но осуществлять эту странную идею Григорий Иванович не стал.

— Погреться, что ли,— сказал он, подошел к двери и начал колотить в нее руками и ногами. А старуха думала вслух:

— О, господи... Ниночка-то где? Что он с нею сотворил?

Дверь снова распахнулась. На пороге стоял небритый и с удивлением смотрел на стариков.

— Вы кто? — спросил он. И старики только сейчас поняли, что он пьян. Они беспомощно поглядели друг на друга.

Не дождавшись ответа, небритый вспомнил сам.

— А-а,— пробормотал он.— Тесть любит честь... Ну, заходите. Чего стоять?

Старики прошли темным коридорчиком и оказались в большой неприбранной комнате. Зять сказал:

— Вы люди, и я человек. На улице я вас морозить не должен.

— Гражданин, может быть, вы нам объясните...— начал старик, но зять его перебил:

— Стоп!

На столе, прямо на клеенке, лежала недоеденная жареная рыба. Зять внимательно посмотрел на нее и прикрыл газетой. Но под газетой, оказывается, скрывался другой непорядок: сковородка с лапшой, а в лапшу были натыканы окурки. Подумав, зять переложил газету на прежнее место.

— Товарищ дорогой,— осмелилась старуха. — Вы нам Ниночку позовите.

— Стоп!— снова сказал зять. Твердым шагом он подошел к печке, выхватил из поддувала потухший уголек и прочертил по полу комнаты из конца в конец жирную линию.

— Вот моя половина, а вот ваша. Тут и будете находиться...

Он заметил, что линия вышла кривая.

— Ваша половина больше? Пускай. Пользуйтесь пока. Но помните — граница на замке!.. А утром уходите, куда знаете.

С этими словами он повалился на кровать.

Старики стояли на своей половине растерянные и пришибленные. Наконец Григорий Иванович подошел к самой черте и сделал еще одну попытку договориться:

— Уважаемый!.. Вы нам объясните толком!..

В ответ раздалось посапыванье — зять уже спал. Тогда старик набрался решимости и перешагнул границу.

— Не надо, Гриня... Зашибет,— прошептала старуха. Но Григорий Иванович только приложил палец к губам и пошел обследовать владения зятя.

На полу валялись велюровая шляпа и заляпанные глиной резиновые сапоги. В углу беспорядочно толпились пустые винные и водочные бутылки.

Старик остановился у двери в соседнюю комнату. Дверь была завешена порванным байковым одеялом. Оглянувшись на спящего, старик отвел одеяло в сторону, заглянул за дверь и вдруг замахал рукой, подзывая к себе старуху.

В соседней комнате все было по-другому: чисто вымытый пол, занавесочки на окнах. Мигал красным глазком электрокамин, а в аккуратной кроватке спала годовалая девочка — внучка Ирочка.

Старики вошли и остановились у кроватки.

— Капелька ты моя... Сладкая ты моя, — прошептала старуха. — Значит, Ниночка здеся. Хоть это слава богу.

Она сунула руку между простынками — сухие ли. Все было в порядке.

Ступая на цыпочках, старики отошли к дивану, сняли пальто, раскутались и сели рядышком. Старуха сказала:

— А зять-то какой безобразный.

— Ничего я́ не пойму,— грустно сказал старик.

Часов в шесть утра в комнате зятя пронзительно зазвонил стул. Зять вскинулся и поглядел на него дикими глазами. Потом, сообразив, поднял со стула свой скомканный пиджак. Будильник оказался под ним. Остановив звонок, зять слез с кровати, пошел к подоконнику, взял холодный чайник и напился из носика. Потом поднял чайник и стал лить воду себе на голову. Потом опять попил, поставил чайник на место, вытер лицо и руки полотенцем и пошел к дочке.

Перед дверью он скинул грязные ботинки (в которых спал) и вошел в комнату в носках.

Старики сидели на диване и с испугом смотрели на зятя. А он остановился в дверях, заморгал и робко спросил:

— Извините... Вы кто?

— Гусаковы... Ниночкины родители,— так же робко ответила старуха. Зять всплеснул руками.

— Ну до чего ж это замечательно, что вы приехали!.. Это же просто счастье.

Он посунулся было к старикам, чтобы поцеловаться, но те в смятении отпрянули. Тогда зять поймал их руки обеими своими руками и стал горячо трясти.

— Валентин... Валя,— представился он.— А у нас-то ведь беда. Ниночки уже нет с нами.

Старуха слабо вскрикнула и схватилась за сердце.

— Да нет!.. Она жива-здорова! — замахал руками зять.—Я не в этом смысле. Бросила она меня... Уехала с другим человеком. Инспектором Котлонадзора... В общем, чудеса!

Ирочка запищала в своей кроватке. Валентин кинулся к окну, достал стоявшую между рамами детскую бутылочку с молоком.

Затем он включил электроплитку и поставил бутылочку греться в кастрюлю с водой. Все это время он не переставал говорить.

— Адреса она мне не оставила... Зато вот Ирочку оставила. Но адрес мне и не нужен: я ведь с нее алименты требовать не буду...

Он улыбнулся своей шутке, но улыбка получилась довольно жалобная.

Старики молчали, не зная, что сказать. А зять вынул бутылочку из воды, приложил к щеке, проверяя, достаточно ли молоко согрелось, и стал кормить дочку.

— Уехала она ровно девять дней назад,— рассказывал он через плечо.— Один я бы, конечно, с Ирочкой пропал. Но тут, спасибо, есть соседка. Она сочувствует... Поскольку я теперь отец-одиночка... Чудеса, а?

Зазвонил телефон. Валентин встрепенулся.

— Григорий Иванович, подойдите вы! Или нет, не надо... Как будто я уже ушел. Это с шахты.

Старуха взяла у него из рук бутылочку.

— Ступай, ступай... Мы покормим.

Зять благодарно ей улыбнулся и побежал в другую комнату одеваться. Оттуда он кричал:

— Наталья Максимовна! Григорий Иванович! А может, вы у меня погостите? Если у вас есть такая возможность... Это для меня будет счастье и спасение!..

Хлопнула дверь. Старики кинулись в ту комнату, но зятя уже и след простыл.

— Вот суматошный,— посетовала старуха.—Не показал, где что, не объяснил...

— Но Нинка-то, Нинка! — закричал старик с отчаянием. — Кого мы с тобой породили? Кого любили-нежили?.. Свинья своих детей поедает — так на то она свинья! А человеку это не пристало!

Он задохнулся от ярости и стал топать ногами.

— Собирайся, старуха! Сейчас поедем к Мишке, в Москву... Объявлю всесоюзный розыск! Ее сюда на веревке приведут! Как шкодливую козу!.. Постой, ты что это делаешь?

Старуха тем временем собирала пустые бутылки и ставила их на стол.

— Прибрать хочу, Гриня... Никуда ведь мы не поедем. Тут надо оставаться, с Ирочкой.

— Тут? В сумасшедшем этом доме? Да никогда!..

По дощатому звонкому от мороза тротуару шел Григорий Иванович и чинно катил перед собой детскую колясочку. Дома поселка были новенькие, нарядные. Прохожие одеты хорошо и даже щеголевато — на шахте, да еще северной зарабатывают много.

Все без исключения оглядывались на старика с доброжелательным любопытством.

Навстречу, по этому же тротуару, двигалась совсем молодая чета. Жена везла такую же, как у старика, колясочку, а муж шел рядом и надзирал. Пропустив старика, молодые родители задержались и некоторое время смотрели ему вслед.

— Ой, какой дедушка появился. Старенький совсем,— сказала жена. А мужа заинтересовало другое:

— Обрати внимание, как осторожно везет! А ты гонишь на третьей скорости.

Старик тем временем поравнялся с зеленым павильончиком, который официально назывался «Пиво — воды», а неофициально — «Голубой Дунай». Обогнув его, Григорий Иванович подъехал к задней двери и постучал. Открыл буфетчик.

— О!.. Новое лицо,— удивился он. — Вам кого, дедушка?

Старик откинул одеяльце. Коляска была доверху полна пустыми винными бутылками.

— Примите стеклотару,— сказал он стыдливо.

Валентин вернулся домой поздно. Он долго возился с замком, пока наконец открыл дверь. Не раздеваясь, Валентин прошел в комнату.

Там, конечно, все было неузнаваемо: недаром старуха прибиралась целый день. Чисто вымытые полы еще пахли влажным деревом, а на столе, на парадной старухиной скатерти, дожидался Валентина ужин.

— Пол вымыли,— пробормотал зять и стал машинально оттаптывать валенки — посреди комнаты, а не на крыльце, как надо бы. Старики поняли, что он снова пьян. Валентин скинул пальто на пол и мрачно оглядел комнату.

— Наволочка чистая!— крикнул он, распаляя себя.— А, может, я к той привык?.. Может, я на новой наволочке и не усну?..

В противоположность чаплиновскому миллионеру Валентин в трезвом состоянии был дружелюбен и приятен, а пьяный становился невыносим, как это часто бывает со слабовольными людьми. Сейчас он глядел на стариков мутными свирепыми глазами и кричал:

— А вообще, кто вы здесь такие? Погостили и хватит!

Он шагнул в коридорчик и распахнул дверь на улицу.

— Прошу покинуть зал!

Задохнувшись от злости, старик подскочил к зятю, сорвал у него с головы шапку и кинул наружу, в снег.

— Так...— зловеще сказал Валентин.— Это вам тоже учтется!

Он шагнул за шапкой, а Григорий Иванович поспешно захлопнул дверь и закрыл замок изнутри.

Валентин, разгадав маневр тестя, стал ломиться в дверь, но без успеха.

Было довольно холодно; вдалеке полыхал синим и красным терриконик, суетились огоньки на шахте — словом, все было, как прошлой ночью. Только на этот раз перед запертой дверью топтался сам хозяин дома.

Старики же сидели в комнате и обсуждали случившееся.

— А не замерзнет он, Гриня? Насовсем?

— Хорошо. Давай его в избу пустим, а сами на холод пойдем!— сердито ответил Григорий Иванович.— Уж молчала бы!.. «Останемся, останемся!..»— передразнил он тонким голосом.— Вот и добилась!.. Хлебнем мы тут горя — и не ложкой, а поварешкой.

В этот момент в окно сильно застучали. С треском распахнулась форточка.

— Гриня! Он в окно лезет!

— Пускай попробует! Убью его, бандита, и отвечать не буду!

Говоря это, старик схватил гревшийся у печки валенок и побежал к окну.

Но убивать никого не пришлось: вместо Валентина в форточку глядела незнакомая и очень сердитая девушка. Она влезла на цоколь дома и стояла, цепляясь обеими руками за наличник.

— Вы люди или звери?— обрушилась она на стариков.— Человек замерзает!.. Мало он от вашей дочки натерпелся — теперь вы его мучите?.. Я в милицию позвоню!..

Тут она поскользнулась и исчезла — свалилась, видимо, в сугроб под окном.

Старик растерянно посмотрел на старуху, пожал плечами и пошел открывать дверь.

Валентин, уже в шапке, стоял на крыльце. Он сгребал ладонью пушистый снежок, севший на перила, и растирал этим снегом себе лицо. Когда дверь отворилась, он зажмурился от света и вошел в дом.

Тесть и теща ждали его появления с опаской. А он остановился на пороге и жалобно сказал:

— Простите меня, папа... И вы, мама... Ничего, что я вас так называю?

Григорий Иванович уже начал постигать сложный характер зятя. Он стукнул ладонью по столу.

— Прочухался, сыночек ненаглядный?.. Так вот, заруби на носу: я тут решил остаться и старуху уговорил, но это значит, что...

— Понял вас!— заторопился Валентин.— Понял сразу. Разложению, пьянке этой — конец!

— Трезвый ты ангел, а пьяный — хуже черта... Нельзя тебе пить!

— И не буду! Даю вам слово чести!

И решив, что с этим вопросом покончено, Валентин перешел к другому:

— Папа! А ведь я вас не таким представлял. Думал, вы солидный, с бородой...

— Чего захотел!— сердито сказал старик.— Нет уж, стар я бороду носить... Небось ты ждал, стиляги приедут — я с бородой, старуха моя в брючках?..

Старуха вдруг сказала:

— А та девушка все стоит, не уходит.

Действительно, за окном виднелась темная фигурка. Валентин смущенно улыбнулся.

— Да это Галя, соседка... Смотрит, чтоб вы меня не обидели. Вы постучите по стеклу — она застесняется и уйдет.

Старик стучать не стал. Тогда Валентин сам забарабанил пальцами по окну, и Галя сразу шмыгнула в темноту. Слышно было, как хлопнула ее дверь.

— Янки гоу хом!— крикнул Валентин в форточку. Ему очень хотелось подольститься к старикам, поэтому он с легкостью предал свою благодетельницу. Но старик и старуха не приняли шутки. Тогда Валентин вздохнул и сказал:

— Вообще-то она ничего... Но имеет один недостаток: очень хочет за кого-нибудь замуж выскочить. Вот и под меня клинья подбивает — Ирочку молоком поит и так далее... Но тут она может вытянуть только два номера — один пустой, другой порожний.

— Балаболка ты...— сказал старик неодобрительно.— Все говоришь, говоришь... С приговорками какими-то ерундовскими.

Валентин надулся и умолк. Но уже через секунду не выдержал:

— А с кем мне поговорить, как не с вами? У вас жизненный опыт, вы можете посоветовать, научить...

Он подошел к тумбочке и выключил радио.

— Я вам сейчас всю свою биографию расскажу... Хотите?.. Все факты выложу, как на партбюро...

Валентин рассказывал долго, наверное, часа три.

Сначала, с аппетитом поедая остывший ужин, он говорил о своей жизни с Нинкой:

— И вот я стал себя всесторонне анализировать: что я за человек? Получилось, что вроде неплохой. Свое дело я знаю туго. Рабочие меня любят, начальство ценит... А вот Ниночка считала меня за абсолютный нуль... Она человек хороший, культурный. Но, вы уж не обижайтесь, кой-какие пробелы в ее воспитании имелись. Чуть поспорим — она меня по щеке — хлоп!.. Хоть в компании, хоть на танцах. И сразу домой — плакать, до чего я ее довел... А мне ведь ее жалко! И вот я же у нее прощения прошу. Чудеса!..

...Уже давно все трое перешли в Ирочкину комнату. Старик и старуха сидели на диване, ожидая, когда можно будет лечь спать. А Валентин ходил из угла в угол, укачивая на руках дочку, и рассказывал:

— В пятьдесят третьем году тут всюду заключенные были. Это теперь никого не осталось... И вот наш десятник, волкодав, привык на ихнем горбу. Чего хотел, то и творил. Он мне толкует: «Тут страна Лимония. Двадцать километров от Советской власти! Так что ты этот шифоньер не приходуй, а отвези ко мне домой...» Я ему объясняю, что мы в техникуме этого не проходили. А он мне: «То был техникум, а здесь академия. Я тебе роги обломаю!..» И точно, полетел я с той работы метеором. Тогда и не такие чудеса случались...

... Уже давно уснула в своей кроватке Ирочка, уже выключили в поселке электричество, а Валентин все говорил:

— Мне и в детстве уже не везло. Время было военное, голодное... Мама эти конфеты по карточке получила и отправила меня на базар— сменять на хлеб. И вот ко мне подходит инвалид на костылях. Пьяный, конечно. Посмотрите, кричит, как Гитлер над его детством надругался! Свои детские лакомства он должен менять на хлеб!.. Скушай их, сынок! Скушай на здоровье!.. Я и съел. Инвалид ушел, а я стою и думаю: как теперь домой показаться?..

Тут Валентин заметил, что со старухиных колен соскользнул на пол платок.

— Вы, может, спать хотите, мама?— спросил он испуганно.

Никто ему не ответил — старики дремали, приклонившись друг к другу.

Валентин виновато улыбнулся, поднял платок и на цыпочках пошел в свою комнату.

Столько на территории шахты высоких зданий, столько галерей, прямых и наклонных, столько башен и корпусов, будто именно в них и делают уголь, а не добывают под землей.

Уголь путешествует по поверхности шахты в узкоколейных вагонетках (здесь их уважительно зовут «вагонами»), взбирается к бункерам по резиновым дорожкам транспортеров, льется из «течек» в хопперы и полувагоны. Даже снег на шахтном дворе не белый, а черный, и сосульки свисают с крыш тоже черные.

В надшахтном здании, возле плаката со странным предупреждением: «Не езди на козе!», стоял Валентин и разговаривал с Галей. На нем была сырая перепачканная углем роба, а на Гале — чистенький синий халатик поверх пальто (она работала в шахтной химлаборатории).

Галя говорила то очень громко, то почти шепотом: надо было перекричать лязг клети, но не хотелось, чтобы услышал стволовой.

— Они приехали, чтобы вас опутать!.. Чтобы влиять на вас!

— Да что ты, Галя! Это же золотые старики.

— Нет, вы не понимаете... Нина их нарочно вызвала!.. Вы скажете, что я не имею права вмешиваться...

Тут Галя сделала паузу. Но Валентин ее не опроверг. Он молча перекатывал носком сапога кусочек породы.

— Ну и пусть не имею,— продолжала Галя с горечью.— Но все равно я к вам... я вас считаю своим хорошим другом...

Валентин оживился. Он сказал с заметным облегчением:

— И я тебя. Другом и товарищем.

— Не перебивайте!.. Я очень скучаю без Ирочки, но пока они там — я не приду... Я нарочно поймала вас на шахте, чтобы поговорить. Вы очень простой. Вы доверчивый, и все этим пользуются... И они тоже.

К ним подошел шахтер в новенькой спецовке и стал рядом. Галя глянула на него и даже вздрогнула. Это был Григорий Иванович. Каску он еще не надел и был похож в вязаном подшлемнике на бабу-ягу.

— Познакомься, Галя,— сказал Валентин смущенно. Галя вскинула подбородок.

— Я давно знакома... с такими людьми. По литературе. Например, Лука из «На дне»... Или Иудушка Головлев.

Она быстро, но с достоинством отошла.

— Образованная девушка,— неприязненно сказал старик Валентину и надел каску.— Веди. Показывай свои владения!

В клети ехало много народу, и все с большим интересом смотрели на Григория Ивановича. А тот уже забыл о неприятных Галиных словах и от души радовался новым впечатлениям — даже тому, что на его плечи, на фибровую каску лилась струями подземная вода: ствол был «мокрый».

— С нами, батя?— весело спросил незнакомый шахтер.— По зову партии, по велению сердца?

— На разведку еду. Скоро мне так и так под землю переселяться — вот и интересуюсь, какие там бытовые условия.

Шахтеры одобрительно засмеялись.

— Это мой тесть,— сообщил Валентин, сияя.— Уникальный старичок!.. Едем на экскурсию.

Зять и тесть шли по рудному двору — бетонированному, выбеленному, освещенному лампами дневного света.

— Валя,— говорил старик, прыгая по шпалам, как воробушек.— А тут тепло. Можно шампиньоны разводить.

— Вот еще выдумали,— обиделся Валентин.— Вы лучше кругом смотрите. Культурно? Похоже на московское метро?

— Я там не был,— грустно ответил Григорий Иванович.

Зазвонил, приближаясь, одноглазый электровоз. Валентин со стариком сошли со шпал и прижались к стене, давая дорогу.

В темноте двигались два огонька — головки аккумуляторов на шахтерских касках — и слышались голоса:

— Будет повсеместно атомная энергия... Или водородная. А уголь ваш окажется ни к чему.

— Вы лучше за стойки держитесь. Тут и загреметь недолго!

Это Валентин вел тестя по разрезной печи. Наверху показался еще один огонек. Он прочертил темноту, как падающая звезда; мимо колен старика мелькнуло чье-то лицо и умчалось вниз.

— Загремел?— испуганно спросил Григорий Иванович.

— Да нет, — объяснил Валентин.— По рештакам спускается, охламон. Время экономит, а штаны — нет.

Валентин посветил, и старик увидел уходящий вниз желоб. Он был составлен из отполированных до блеска железных лотков — рештаков.

— Давай и мы съедем!— азартно сказал старик.

— Нельзя. Техника безопасности.

— Давай! Разик-то можно!..

В промежуточном штреке рамы крепления стоят тесно, и похож он на бездонный бревенчатый колодец — только не вертикальный, а горизонтальный. По промштреку шел высокий человек в белой, чуть припачканной спецовке.

И вдруг прямо к его ногам из люка разрезной печи выкатился Валентин.

— Зорин!— недовольно сказал человек.— Начальник смены! Пример показываешь?.. А если за тобой все поедут?

В подтверждение его слов из люка выехал Григорий Иванович и шмякнулся на кучу мелкого угля рядом с Валентином.

— Ну вот,— сморщился высокий.— С какого участка?

— С первого,— усмехнувшись, ответил старик. Он легко сообразил, что раз тут есть участки, то один из них обязательно первый.

— После смены зайдете ко мне. Оба.

С этими словами высокий зашагал прочь.

— Вот чудеса,— сказал Валентин.— Это знаете кто? Это начальник шахты.

Старик беспечно махнул рукой.

— А мне-то что?.. Я скажу, это ты меня научил.

Снова Валентин и Григорий Иванович ехали в клети, но на этот раз из шахты и без компании.

— Шахта — это, конечно, комплекс... Производит впечатление,— говорил Григорий Иванович серьезно. И я вот что надумал: сыщи мне тут занятие. Лень дома сидеть.

Валентин даже присвистнул.

— Григорий Иванович, это исключается! Свирепеющая медкомиссия!.. Не то что пожилых — молодого не каждого возьмут.

Старик обиженно засопел.

— Вы не обижайтесь, папа. Нельзя!.. Разве только на поверхности. Сторожем или истопником... Но ведь вы не пойдете?

— Не пойду,— сказал старик.— И не надо... Накопали тут нор, кроты подземные, и ковыряйтесь в них сами... А я без вас работу найду!

Григорий Иванович знал, что говорил: в поселке, вернее в двух километрах от поселка, имелась маленькая ветеринарная станция. Туда и пришли в один из дней старик со старухой.

Старик в радостном возбуждении оглядел бревенчатый домик, горчичного цвета вывеску, перекладину с кольцами — чтобы привязывать животных. Он даже потянул горбатым своим носом, вбирая привычный и приятный ему запах эфира и аммиака.

— Стой смирно и дожидайся,— сказал он старухе и показал на перекладину.— Или, может, привязать тебя?

Старуха спустила мужу неумную шутку: она понимала, что старик волнуется, но не хочет показать этого.

— Книжку-то взял трудовую?— спросила она.— С благодарностями...

Старик еще раз ощупал карман, кивнул и прошел внутрь, прямо в кабинет. Там пожилой фельдшер осматривал грязно-белую козу.

— Что ж это вы, голубушка? — говорил он не то козе, не то ее хозяйке, стоявшей рядом.— Запустили, запустили... Но ничего. Станем колоть витамины, усиленное питание назначим — и лактация восстановится. Будете с молоком.

— Да нет,— вмешался Григорий Иванович.— Молочка от нее уже не допроситесь. Это не простое ведь истощение. Это старческая кахексия!

— А с чего вы это взяли, товарищ?— самолюбиво спросил фельдшер и снял роговые очки.

— Габитус,— ответил старик.— Гляньте, коллега: вены набрякли, дыхание затрудненное... Сердчишко, видать, никуда. Лет восемь животному?

— Да... Восемь лет,— подтвердила хозяйка.

— Вот-вот... Увольняйте свою козюлю на пенсию и купите помоложе.

Местный фельдшер понял, что имеет дело с человеком опытным, но все равно не сдавался.

— Восемь лет для науки не предел!— И, подняв палец, он закончил по-латыни:— Дум спиро, сперо!

Но тут уж нашла коса на камень.

— Квод лицет Йови, нон лицет бови!— парировал старик.— Для этой козы, видимо, предел... Надо подходить индивидуально.

Коза смотрела на спорящих порочными и усталыми глазами.

— В общем, надо лечить!— сказал местный фельдшер хозяйке.

— Продавать надо!— стоял на своем старик. Хозяйка поджала губы, дернула козу за веревку и пошла из кабинета.

— Сперва друг с дружкой дотолкуйтесь,— сказала она из дверей.— А потом уж людям советуйте.

Старик побежал к порогу и крикнул ей вслед:

— Если науке не верите — гомеопата приглашайте! К вашей козе!..

Фельдшер раздраженно встал со стула.

— А ведь я вас, коллега, на консилиум не звал. Вы зачем, собственно, явились?

Вот только тут старик вспомнил, зачем он пришел.

— Я пришел насчет работы узнать,— сказал он упавшим голосом.— Материальная сторона меня не интересует...

— А хоть бы интересовала,— ответил фельдшер, не скрывая злорадства.— У нас штат заполнен. Вот так. К сожалению. Заполнен штат.

— Чем заполнен?— спросил старик, задохнувшись от обиды.

Фельдшер не удостоил его ответом и крикнул:

— Следующий!

Ввели большую кудлатую полуовчарку...

Домой старики возвращались по тундре. Снегу в этом году выпало много, и дорожка, глубоко протоптанная, была словно окоп — над белыми стенками возвышались только плечи пешеходов.

— Ничего, Гриня,— утешала мужа старуха.— Денег у нас с запасом, и пенсия тебе идет...

— Пенсия, пенсия,— бормотал Григорий Иванович, думая о своем.— А люди пенсионеров не любят... Знаешь почему? Могу сказать. У нас народ работает много, всю жизнь трудится. И к бездельному человеку нет уважения... Может, это и правильно... А может, и неправильно. Пенсионеру тоже нелегко. Он без занятия, как помидор без подпорки — сам собой ломается.

— Смотри, небо-то какое переливчатое!— переменила разговор старуха.

Небо в самом деле было удивительное. Мало красок в тундре, особенно зимой. Но все, что недодано земле, собирается в закатный час на небе. Никогда у себя на родине не видели старики такого заката. Он был во все небо — пламенный, багряный, алый, малиновый, золотой,— и все цвета мешались волнами и переходили один в другой, щедро красили облака и перекрашивали тут же еще краше.

Старик остановился поглядеть.

— Ничего, красиво...— сказал он, снова трогаясь в путь. — А северного сияния все нет и нет... Наверно, пенсионерам не положено.

Узкая тропка отходила от дороги к пустырю, огороженному штакетным забором. Когда старики шли на ветстанцию, там никого не было. А теперь по плотно утоптан-

ному снегу бегали люди в лыжных костюмах; высоко взлетал футбольный мяч. Старик, конечно, заинтересовался и свернул с дороги.

В воротах — это были настоящие ворота, ведущие на пустырь,— стоял вратарь. А ворота другой команды, на том конце пустыря, были обозначены двумя шестами.

— Заполярный футбол,— сказал старик вратарю.— Недотерпели, значит, до лета?

Игра шла на другой половине поля; поэтому вратарь, следя одним глазом за мячом, вступил в разговор:

— Тут ситуация: двенадцать месяцев зима, остальное — лето... А тренироваться надо.

Вдруг старуха охнула и потянула старика за рукав. Григорий Иванович проследил за ее испуганным взглядом и прочел на воротах пустыря табличку: «Квартал 24. Участки для захоронения».

— Это что же вы... на кладбище?— спросил он, не веря глазам.

— Да... То есть, не совсем. Какое это кладбище? Одно название! Тут и не похоронен никто.

— Как так? Не умирают у вас, что ли?.. Как в Абхазии?

— Почему? Умирают, — беззаботно сказал вратарь.— Вот Клюкин совсем уже умирал, а привезли ему профессора с Воркуты — он и ожил.. А больше никто, поселок-то новенький... Хотя вру! Четвериков умер, крепильщик. Но этого родственники увезли, в России похоронили. Здесь ведь холодно лежать — никому неохота...

Но тут игра переместилась к его воротам. Вратарь пригнулся, растопырил пальцы в черных перчатках и сразу забыл о стариках.

— Да,— вздохнул Григорий Иванович.— «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть...»

И снова впал в мрачное настроение.

— Обновим это кладбище, обновим,— сказал он старухе, идя от пустыря.— Буду в вечной мерзлоте лежать, как мамонт.

— Гриня!— не выдержала старуха.— А ведь ты оттого балагуришь, что смерти очень боишься. Не надо!.. Я вот раньше тебя помру, а не боюсь.

Старик остановился и затопал ногами.

— А я говорю — я раньше!..

Старуха вдруг улыбнулась.

— Уже и смерть не поделили. Спорим, как два цыпленка за червяка — один к себе тянет, другой к себе!.. Ну ее совсем.

И дальше они пошли молча.

В этот самый час Валентин без шапки, в пальто нараспашку стоял на крыльце — не на своем, а на Галином — и барабанил в дверь. Щелкнул замок, и на пороге показалась Галя.

— Это вы?— сказала она удивленно и радостно.— Входите скорей!.. Вы простудитесь.

— Галя... У меня Ирочка заболела. Пойдем к ней!

— А они?

— Их нету. И придут не скоро.

...Ирочка лежала в кроватке, захлебываясь от рыданий. Галя не вошла, а вбежала в комнату.

— Что ты, маленькая? Что ты, крохотная? Кто тебя обидел?.. Они ее простудили!

Галя схватила Ирочку на руки, прижала к себе. Та хныкнула по инерции и замолчала.

— Ну вот... Никто уже не плачет... Валя, где у вас градусник?

Валентин сморщил переносицу, припоминая, и пошел в другую комнату. Галя поцеловала девочку в лоб.

— Лобик не горячий,— сообщила она Ирочке.— Ну, расскажи, где у тебя болит?.. Не умеешь?

Ирочка бессмысленно пучила на нее глаза.

— Деточка моя... Ты моя доченька...

Галя оглянулась на дверь и вдруг попросила робким, молящим шепотом:

— Ну, скажи: мама... Скажи: мама Галя...

...Валентин нашел наконец термометр в стариковой белой корзине и пошел назад к Ирочке.

— Она совсем здорова,— сказала Галя.— Наверно, зубки режутся.

Валентин сунул термометр под мышку Ирочке.

— Хорошо, что ты дома была... Хотя ты всегда дома.

— Откуда вы знаете?

— Когда ни посмотришь — все у тебя окошко горит. Прямо как маяк.

— Этот маяк никому не нужен.

— А почему ты сама никуда не сходишь? Чего сидишь одна?

— Так... Читаю, думаю.

— А я вот литературу забросил. С тех пор как Нина уехала... Мозги плохо работать стали.

Говорить об этом при Гале ни в коем случае не следовало. Глаза девушки вспыхнули, брови сошлись на переносице.

— Как вам не стыдно!— сказала Галя звенящим голосом.— После всего, что она причинила!.. У мужчин совершенно нет самолюбия. У вас — во всяком случае!

Валентин хмуро улыбнулся. Он подумал, что и Гале не хватало самолюбия — по крайней мере, в отношениях с ним. И действительно, девушка уже испугалась своего бунта.

— Я говорила очень резко, но это потому, что я ваш друг,— сказала она и положила ребенка на кроватку. Ирочка сразу же пронзительно заверещала, заплакала.

— Опять!.. Нет, она все-таки больна,— заволновалась Галя и посмотрела на градусник.— А температура нормальная... Валя, нужно врача!

Хлопнула дверь. Это вернулись старики.

Галя секунду колебалась, потом набросила на голову платок и метнулась к выходу.

— Здравствуйте,— вежливо сказала старуха. Девушка не ответила, только крикнула в комнату:

— Валентин, я вас прошу — бегите за доктором!

И выскочила за дверь.

— Болеет Ирочка,— объяснил расстроенный Валентин. Девочка прямо заходилась криком в своей кроватке.

— Зачем нам доктора,— пробормотал старик, поспешно моя руки.— Мы сами профессора. Лечим от чесу, от гомозу, от доброго здоровья.

Он направился к внучке. Зять заступил ему дорогу.

— Извините, папа,— довольно твердо сказал Валентин.— Но вы все-таки... по другому профилю.

Старик обиделся.

— Если хочешь знать, для маленьких детей ветеринар даже лучше врача! Мы к бессловесным пациентам привыкли, мы их понимаем!

Пока они спорили, старуха взяла Ирочку из кроватки. Девочка сразу перестала плакать. Старуха подумала и стала внимательно ощупывать внучкину одежду. Из ползунков она извлекла маленький жесткий «ежик», каким чистят бутылочки из-под молока.

— Садова голова!— сказала старуха укоризненно.— Тебе бы под рубашку такое — тоже, поди, заплакал бы!

Валентин облегченно засмеялся.

— Вот чудеса! Это я ей поиграть дал... Пойду Гале скажу, а то она переживает.

Он вышел из комнаты. Помолчав, старуха сказала:

— А девушка эта против нашей Нины никуда... Худа, большеглаза... Голос писклявый.

— Ниночка красавица,— подтвердил старик и вздохнул.— И способная. Училась как хорошо!.. А вот жизнь не удалась.

В конце ноября настали холода. Небо было прозрачное и вроде бы хрупкое. По вечерам вокруг луны, словно наледь, светилось белесое кольцо. Дым из поселковых труб подпирал небо ровными столбами.

В один такой вечер старик вышел к сарайчику набрать угля. Накидал ведерко и потащил домой. По дороге он успел отморозить ухо — вернее, так ему показалось. Вбежав в комнату, он поставил уголь к печке и спросил у старухи:

— Ухо белое?

— Красное.

— А то? Ты хорошо смотри.

— То еще краснее.

— Ну мороз! Клещами хватает!.. Сейчас бы спирити вини во внутрь. Грамм одиннадцать.

Старуха вздохнула.

— Гриня... А Валентин-то наш опять выпивает.

— С чего ты взяла?

Вместо ответа старуха подняла край покрывала. Под Валентиновой кроватью стояло штук пять пустых четвертинок.

— И одна есть непочатая. Он ее тут хоронит,— показала старуха на резиновый сапог.

Старик сунул руку в бездонное голенище и вытянул бутылку водки.

— Так-так... Интересно,— зловеще произнес старик. Раздался стук в дверь. — А ну-ка впусти его, старуха...

Старуха открыла дверь и в тревоге отступила. Вместо Валентина на крыльце стоял чужой парень — длинный, худой и очень плохо одетый. Старуху испугал бес-

покойный блеск его глаз и еще то, что парень сразу поставил ногу между дверью и косяком — так, чтобы дверь нельзя было захлопнуть.

— Разрешите войти, побеседовать,— скороговоркой сказал парень и просунул в коридор свое костлявое плечо. Старуха беспомощно оглянулась на мужа, но тот был не из пугливых.

— Заходи, молодой человек,— сказал он, нахмурившись.— Побеседуй.

Парень вошел и остановился посередине комнаты.

— Здравствуйте. Вы меня не знаете, но я вас знаю. В поселке про вас говорят, что вы люди хорошие и справедливые. Я пришел к вам поделиться словом божьим.

Говорил парень громко — даже ненужно громко — и складно, но как-то боязливо: видно, привык, что его гоняют из квартир.

— Ты, родной, не в ту дверь попал,— сощурился старик. — Здесь тебе не церковь.

— Наше учение церковь презирает.

— Так ты сектант?— догадался Григорий Иванович.

— Называйте, как хотите. Но разве бог в церкви? Он везде! Он во мне. И в вас!— Тут парень повел по воздуху длинной рукой.— Вот он, бог!

— Правильно,— согласился старик и показал на дверь.— Вот бог, а вот порог... Лети отсюда, божья коровка!

Сектант не удивился.

— Гоните? Меня все гонят,— сказал он.— Потому что в споре победить не могут.

— Погоди, Гриня,— вмешалась старуха.— Он зазяб — видишь, синий, как пупок... И голодный.

— Спасибо,— сказал парень.— Тогда обращусь к вам. Вот сейчас в вашей душе говорил бог, хотя вы сами этого еще не понимаете.

— Где мне понять,— улыбнулась старуха.— Я уж стара для таких разговоров... Сиди, покушать тебе дам.

И она ушла на кухню. Григорий Иванович букой смотрел на посетителя. А тот уселся и сидел тихо, положив большие руки на колени. Чувствовалась в нем какая-то сила, которая позволяла ему не сердясь переносить обиды.

На сектанте была железнодорожная шинель со штатскими черными пуговицами. Обут он был почему-то в баскетбольные кеды. Между кедами и короткими не по росту брючками сиротливо и в то же время бесстыдно синели голые щиколотки.

— Где работаешь?— спросил Григорий Иванович строго.

— Хожу по домам. Дрова пилю, ношу воду, а меня за это поддерживают. Где деньгами, где питанием.

— Тунеядец?— обрадовался старик.

— По моему мнению, тунеядец тот, кто живет для одного себя. Он ест свой хлеб втуне. А я хочу жить для людей... Я бы работал, я согласен камень дробить или ходить за гнойными больными. Но меня нигде не берут.

— Это ты врешь. Прошли те времена!

— Я объясню. Есть два дня в неделе, когда истинно верующий не может работать. Суббота — по Ветхому Завету и воскресенье — по Новому. А в отделе кадров предлагают один выходной — воскресенье.

— Не признают, значит, Ветхого Завета? Только Новый?.. Ай-яй-яй... Нет уж, ласковый мой, хочешь жить для людей — уважай людские законы!

— Божеские законы выше человеческих,— сказал парень твердо. Старик стукнул ладошкой по столу и пошел в атаку.

— Терпеть я вас не могу!— закричал он.— Таких, которые в бога верят. Человек в себя должен верить. В человека!.. Что есть религия? Умственная лень! Слабость души!.. Хорошо устроились: сам не решай, сам не отвечай — бог за тебя думает. Урожай пошлет — хорошо, вирусный грипп пошлет — тоже неплохо. Ему виднее, чего посылать!..

Тут старик остановился, потому что в голову ему пришла неожиданная мысль:

— Это же именно культ! Культ личности. Вашего-то бога нет, а тот был... Не бог, так почти. И попробуй в него не поверь! Карал почище вашего.

Старуха тем временем принесла еду, накрыла стол и придвинула к сектанту сковородку с яичницей.

— Спасибо,— сказал парень, но есть не стал, а проглотил голодную слюну и продолжал диспут:

— Ведь вы ругаете бога и верующих людей. А сами-то вы без бога больно хороши! Не вы лично, а вообще... Почитайте газеты! Каждый день фельетоны: хулиганство, взятки, воровство!

— Остынет яишенка,— напомнила старуха, но сектант не слушал. Глаза его светили сумасшедшим огнем.

— Комсомольцы вино пьют!— обличал он.— Матом ругаются! Это, по-вашему, так и нужно?

— Я тебя понял!— закричал старик, целясь пальцем в грудь собеседника.— Выходит, коммунизм портит людей? Раньше на земле ангелы жили, а пришли большевики, крылышки им пообрывали, научили водку пить?.. Врешь, преподобный! Я свою молодость помню! И пили и ругались похабно... Еще и кольями друг друга убивали... Учти, мы только сорок пять лет правим! И была бедность, была огромная война... И несправедливость была, которая портит людей. Вы со своим Исусом две тысячи лет старались — и не сделали ничего хорошего, кроме плохого. А с нас требуете немедленно!.. Ненавистник ты, провокатор! Ты, возможно, и шпион!

Дрожащей от обиды рукой сектант отодвинул неначатую яичницу и встал.

— Кушать я у вас не могу. Извините,— сказал он старухе и пошел к выходу.

— Нет, товарищ агитатор! Ты отсюда не уйдешь.

Старик забежал вперед сектанта и загородил собой дверь. И неожиданно лицо парня просветлело.

— Арестовать меня хотите? Пожалуйста. Вызывайте милицию, доносите.

— А!.. Тебе пострадать за бога хочется,— презрительно сказал старик.— Не учи, что мне делать. Захочу — донесу, захочу — своим судом казню!

Валентин бежал по хрусткому, как капуста, снегу, торопясь домой. Тем не менее он остановился против Галиного освещенного окна, специально, чтобы кинуть в него снежком.

Отодвинулась занавеска; за стеклом показалось встревоженное лицо Гали.

— На окошке у девушки все горел огонек!— крикнул Валентин и помчался к своей двери.

— Мороз — забодай нога ногу́!— радостно сообщил он старикам, ворвавшись в комнату. И осекся: увидел за столом сектанта. Тот сидел и ел хлеб с маслом.

— Валентин!— сказал Григорий Иванович.— Этого гражданина возьми к себе на участок.

— Э-э... М-да...— замялся Валентин.

— Чего ты мычишь? Человек без работы. Дело ясное!

— Дело ясное, что дело темное,— пробурчал Валентин.— Папа, можно вас на минутку?

Он отвел старика в Ирочкину комнату и зашептал:

— Это же сектант... Его тут все знают. Сектант Володя... Он два дня в неделю не работник — как его возьмешь?

— Он тебе за пять дней больше наработает, чем другой за шесть. Я таких знаю.

— А как я его проводить буду?

— Это уж твоя печаль. Прихитрись.

— Папа, куда вы меня толкаете? Приписка, очковтирательство... Даже у них в Библии сказано: люби ближнего, как самого себя, но не больше!— не сдавался Валентин.

Если бы сектант Володя слышал этот разговор, он бы кинулся уточнять цитату. Старик же сказал только:

— А ты живи не по Библии.

...Сектант пил чай с хлебом, а старуха сидела напротив и с удовольствием смотрела на него. Вошел Валентин и хмуро сказал:

— Значит, так. Приходи завтра на шахту. Попробую оформить. Но чтоб ни отца, ни сына, ни святого духа!.. Ты меня понял?

— Я вам благодарен. И бог вас за меня отблагодарит.

Володя был очень рад переменам в своей судьбе, но говорил сдержанно и с достоинством. А про бога сказал нарочно, чтобы не подумали, будто он за сытный ужин и трудоустройство отступился от истинной веры.

Дверь за сектантом закрылась. Валентин повернулся к столу.

— Покушаем, мама? Есть хочу, как дикая собака динго.

— Погоди, Валюша, я сварю, — сказала старуха.— Что было, он все съел.

— Блаженный этот?— огорчился Валентин.— Вот и устраивай их. А сало было, вы привезли?

— Говорю тебе — чисто все приел.

Назавтра немного потеплело.

Григорий Иванович катил по улице поселка детскую коляску— как в день приезда. Но теперь уже прохожие улыбались ему, как старому знакомому, и здоровались:

— Добрый день, дедушка!.. Здравствуйте, Григорий Иванович!

Как и в тот раз, старик подъехал к «Голубому Дунаю», но за угол заворачивать не стал. Он откинул полог: в коляске оказалась не стеклотара, а Ирочка. Взяв на руки закутанную, словно кокон, внучку, старик прошел в буфет.

Там было людно и накурено. Посетители расположились за столиками и возле буфетной стойки, а кому не хватило места, ставили пивные кружки и закуску на пустые бочки.

Около одной такой бочки стоял Валентин и откупоривал бутылку портвейна, объясняя соседу:

— В такую погоду мотор и то прогревают!..

Григорий Иванович подошел к нему и молча сунул в руки Ирочку.

— Что это вы, папа?.. Зачем?— оторопел Валентин. Старик сухо сказал:

— Для компании. В одиночку будешь пить — алкоголиком станешь.

И пошел к выходу. Валентин очень разозлился. Он крикнул вслед:

— Григорий Иванович! Если вы на принцип, то и я могу на принцип!..

Держа на руках дочку, он попытался налить себе портвейну, но это оказалось невыполнимым. Тогда он сдвинул локтем пустые кружки и в запальчивости хотел было положить Ирочку на мокрую липкую бочку. Кругом поднялся ропот:

— Ты что, Зорин? Совсем чокнулся?.. Иди отсюда скорей! Ребенок табачищем дышит!

Валентин огляделся, не нашел ни в ком сочувствия и жалобно сказал:

— Вот чудеса!.. Ладно. Пойду антабус принимать.

Он вышел. Кто-то удовлетворенно засмеялся:

— Чувствует! Сейчас дед ему сделает вливание!..

...Обратно коляску катил Валентин. Тесть семенил рядом и читал ему мораль:

— Почему обязательно нужно пить?! Вот я познакомился в пути с Аркадием Райкиным... Народный артист, по-старому сказать — богема! А пьет исключительно минеральную воду... Ведь ты слово давал! Почему же не бросил? Характер слабый?

Валентин криво усмехнулся.

— Да нет, характер у меня очень сильный. Сколько меня ни прорабатывали, уговаривали, даже гипнозом давили, а я все равно держусь, не бросаю.

— Тебе шуточки?— взвился старик.—Так вот, я больше терпеть не намерен! Слово тебе даю: узнаю, что пил,— и до свиданья! Я тут к месту не прирос. Уедем и Ирочку с собой увезем! Судись потом с нами!.. Ясно тебе?!

— Ясно,— мрачно сказал Валентин.

День кончился, наступил вечер. У Валентина было плохое настроение, а у стариков от этого тоже.

Григорий Иванович читал книгу, но не очень внимательно. Старуха вязала, а Валентин, заложив руки за спину, ходил из угла в угол и пел себе под нос одну и ту же строчку:

— «Я ждала и верила...» Туру-руру-ру...

Старик снял очки и заложил ими книгу.

— Старуха! Брось ты свою паутину... Расскажи чего-нибудь.

Совершенно неожиданно старуха обиделась:

— Что ты меня все время старухой зовешь?

— А как тебя называть? Ваше сиятельство?

— У меня имя есть. Наталья... Уже забыл, наверно?

— «Я ждала и верила...» Туру-руру-ру...— гудел свое Валентин. Старик с досадой повернулся к нему:

— Завел, как пастух, туруру, туруру!.. Расскажи, как там этот. Работает?

— Архимандрит ваш?— вяло отозвался зять.— Работает...

— А как работает?— не отставал старик.

— Вообще хорошо... Но агитацию, конечно, разводит.

— Какую?

— Ну, чтоб не пили, не курили...

— А тебе это нож в сердце?

Зять не ответил. Он сел на свою кровать, потянулся, зевнул напоказ и сказал:

— Спать, наверно, лягу.

Старики поднялись и молча пошли в свою комнату.

Едва за ними закрылась дверь, сонливость соскочила с Валентина. Он нырнул под кровать, достал резиновый сапог, запустил руку в голенище и сразу, на ощупь, почувствовал: что-то не так... Действительно, в сапоге вместо четвертинки водки оказалась бутылка кефира.

С этой бутылкой в руке Валентин, постучавшись, вошел в комнату к старикам. Те еще не ложились.

— Спасибо,— с горечью сказал Валентин.— Хорошо вы меня разыграли.

— Я тебе свое условие сказал!— крикнул старик.

Валентин перебил его:

— Не хочется обижать вас, Григорий Иванович... Вы ее отец. Но ведь ваша Нина мне всю жизнь поломала. От этого я и стал выпивать... Я уже и сам не знаю — люблю ее или нет... Звать ее к себе? Просить прощения, за то что она от ребенка сбежала?.. Или плюнуть и забыть? Кто мне в этом поможет? Вы?

Старик молчал. Он растерялся и не знал, что ответить, а это случалось с ним очень редко. Ответила за него старуха:

— Не знаю, Валя, кто тебе поможет... Но только и вино ни в каком деле не помощник.

— Нет, не хотите вы меня понять,— сказал Валентин и пошел из комнаты.

...Застегивая на ходу пальто, он вышел на крылечко и остановился.

Погода уже переменилась: мороз отпустил, на смену ему с юга пришел ветер. Кругом выло, свистело, трещало. Снег летел от земли к небу, завивался жгутами, колотился о стены домов. И Галино окно, до которого было пять шагов, светилось мутно и отдаленно, словно в тумане.

Валентин постоял минуту и пошел к этому окну.

Прошел, наверно, час, старуха уже легла, а Валентин все не возвращался. Григорий Иванович, насупившись, сидел у окна и прислушивался к пурге.

— Обиделся... Грубо ты с ним говорила. Жестоко...— сказал он, как всегда переваливая на старуху свои грехи. А она думала о другом:

— Гриня! Смотри, дверь не замыкай. А то вернется, ждать будет. В такую-то бурю.

Ветер колобродил по-прежнему; метался по двору снег.

Галино окно вдруг погасло.

А к утру опять стало тихо — на севере погода меняется быстро.

Григорий Иванович, в рукавицах, с большущей лопатой в руках вышел на крыльцо. Он с удовольствием поглядел на снежные хребты, обступившие дом со всех сторон. Потом спустился по ступенькам и вонзил лопату в ближайший сугроб. Он очень любил откидывать снег.

Старик кинул раз, кинул другой и вдруг остановился, прислушиваясь. За углом Галин счастливый голос говорил:

— Валя, какой ты хороший!.. Ты даже сам не понимаешь, какой... Вчера я сидела и думала: если бы он ослеп... Или сломал ноги...

— Спасибо тебе,— сказал голос Валентина.

— ...Я бы стала ему нужна. Я бы всю жизнь могла быть рядом!.. И вдруг ты постучался — живой и невредимый.

Девушка стояла у своего крыльца и обеими руками держала руку Валентина, словно боялась отпустить.

— А сегодня вышла из дому — и попала как будто в другой город!.. Все стало красивое, новое...

— Это потому, что снегу намело,— сказал Валентин. Он смотрел на нее ласково и смущенно.

— Нет, не поэтому!— засмеялась Галя. Но улыбка тут же сошла с ее лица.— Валя! Что ты скажешь дома?

— А зачем нам скрываться?

— Нет! И не думай!.. Они меня не любят. А теперь станут презирать.

— Ну, скажу, что на шахту вызывали... На аварию.

— А он спросит: на какую аварию?

— Ну, скажу, что лава не садилась.

— А он спросит: почему не позвонил?

— Да не спросит он.

— Нет, спросит... Он очень хитрый.

Старик слушал нахмурившись. Из-за угла донеслось:

— Ну, не знаю... Скажу, что на «Востоке» телефона нет. Иди, нос отморозишь.

— Иду... Валя!.. Валечка!.. Если бы ты только знал, как я тебя люблю.

Григорий Иванович приставил лопату к стене и осторожно, чтобы не скрипел снег, пошел к своей двери.

Валентин показался с другой стороны, обойдя домик кругом — для хитрости.

— Доброе утро!— сказал он, избегая глядеть на старика.— Меня, понимаете, на шахту вызывали. На аварию.

— На какую аварию?

— Лава не садилась.

— А почему не позвонил?

— На «Востоке» телефона нет.

— Ну да, правда,— грустно сказал старик.

Валентин прошел в дом, а Григорий Иванович остался стоять на крыльце.

Вышла старуха с ведерком дымящегося шлака.

— Ты чего, Гриня? — обеспокоенно спросила она.

Старик ответил загадочной фразой:

— Жизнь идет... А нам идти некуда.

Взял у старухи ведерко и пошел вываливать на снег.

— Человек создан для счастья, как птица для полета! Я не помню, чьи это слова, но лучше, по-моему, не скажешь,— взволнованно говорила красивая черноглазая девушка. Она стояла на сцене поселкового клуба. За ее спиной виднелся сколочен-

ный из фанеры журнал. На двухметровой раскрытой странице было написано: «Сегодня в номере: 1. Почему я счастлив. 2. Внедрение анкерной крепи. 3. Наши самбисты».

За столом президиума сидело четверо ребят — редколлегия устного журнала.

— Счастье — это естественное состояние человека. Но только в наше время, в нашей стране могут быть счастливы все — конечно, каждый по-своему! — закончила девушка и спрыгнула со сцены.

Аудитория — небольшая, человек восемьдесят— одобрительно зааплодировала. Парень, ведущий программу, встал из-за стола.

— Ребята! Вот мы слышали разные мнения о том, что такое счастье. Лучше всех, мне кажется, выступила Люся Черняк.

Он улыбнулся черноглазой девушке, и все снова похлопали. Ведущий продолжал:

— Редакция нашего устного журнала пригласила в гости товарища Гусакова. Это дедушка Валентина Зорина, то есть не его самого, а его дочки... А Зорину он тесть... То есть бывший.

Из зала закричали:

— Понятно!.. Знаем!.. Ясно! — и захлопали.

Старик вышел из-за кулис нарядный и торжественный — в черном двубортном пиджаке, в галстуке и не в валенках, а в ботинках.

— Григорий Иванович! Прошу вас поближе... Вот так.

Ведущий был простой и милый парень. Но сейчас он, сам того не замечая, изображал корреспондента Всесоюзного радио, беседующего с академиком Капицей. А старик подыгрывал ему — тоже бессознательно.

— Расскажите, пожалуйста, нашим слушателям, как вы понимаете счастье,— сказал ведущий.— Почему счастлива не только молодежь, но и люди пожилого возраста.

— Товарищи!..— откашлявшись, произнес старик и задумался. Думал он довольно долго, в зале даже начали шушукаться. И вдруг старик сердито сказал:

— А откуда вам известно, что человек должен быть всегда счастлив?.. Кто счастлив двадцать четыре часа в сутки? Поросенок, извините меня, на откорме! Он лежит, а его синим светом греют...

Один из членов редколлегии написал записку и подвинул к ведущему: «Выступление согласовано? Кто готовил?» Ведущий отмахнулся и скомкал записку. Старик тем временем говорил:

— Человек иначе устроен! Вот он голодный, несчастный, а накорми его, и он через одну секунду опять будет несчастлив! Но по-другому. Оттого, что рядом есть голодные... Или даже не рядом, а за тысячи километров!

Старуха сидела в третьем ряду и слушала старика, отвернув за ухо платок. Валентин с Галей сели в том же ряду, но поодаль.

— У меня было три сына, а теперь два,— продолжал Григорий Иванович.— Старший, Иван, погиб в Испании, куда поехал добровольно. И его можно понять!.. Поэт Светлов сочинил на эту тему замечательный стих: я, говорит, хату покину, пойду воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать!.. И многие в истории так же поступили, как мой Иван. Лорд Байрон, Олеко Дундич, Федор Полетаев... Потому что боль за других, желание счастья для всех — это и есть самый ценный дар человека, который дан ему на всю жизнь!.. А само счастье есть короткое состояние души... Даже моментальное!

— Как все красиво говорят... Особенно на собраниях,— шепнула Валентину Галя. Тот недовольно поглядел на нее.

А старик отдышался и сказал:

— Я кончил... Или позволю себе еще. Человек всегда чем-нибудь недоволен. Ну, допустим, он доволен всем, что видит вокруг. Тогда он собой недоволен. Хочет стать лучше... А уж если он всегда всем доволен и сам собой удовлетворен — ничего я от него не жду хорошего!..

В зале стояла внимательная тишина. Сектант Володя тоже пришел в клуб на устный журнал. Он слушал, закатив глаза под лоб — видимо, в уме уже спорил со стариком. А тот заправил под пиджак выехавший наружу галстук и ладошкой утер пот со лба.

— Вот теперь я кончил... Или нет! Хочу еще сказать про обезьяну. Пока она была счастлива, то и оставалась обезьяной — скакала по деревьям, ела всякую дрянь... А как взяла ее тоска, что она живет неправильно, что надо бы ей на двух лапах ходить, пользоваться камнем и палкой,— вот только тогда и смогла она произойти в человека! По-латыни — гомо сапиенс!

С этими словами старик пошел со сцены в зал. Ему хлопали еще громче, чем Люсе Черняк. Ведущий победно поглядел на автора записки. Тот в сомнении пожал плечами.

— Страница вторая! — провозгласил ведущий.— Инженер Коваль сделает сообщение о внедрении анкерной крепи.

— Погоди! — крикнули из зала. Вокруг Григория Ивановича — он сидел на крайнем стуле, рядом со старухой — сгрудились люди. Все они говорили разом.

— В этой жизни — да! — надрывался сектант Володя.— Но в загробной жизни есть и вечное счастье!..

Его с хохотом оттеснили.

— Можно, я к вам в гости приду? — просил кто-то.— Посоветоваться по семейному вопросу.

— Можно,— разрешил старик. Он чувствовал себя как дома и сидел в своей любимой позе: сцепив пальцы на затылке и разведя локти.

— Дедушка, вы насовсем сюда приехали? — спросила какая-то девушка, но ее перебили:

— Скажите, Григорий Иванович, как вы относитесь к абстрактной живописи?

Однако и на этот вопрос старик не успел ответить: разговором завладела энергичная Люся Черняк.

— Товарищ Гусаков! У нас работает хоровой кружок... Какие народные песни вы нам посоветуете?.. Из ваших любимых.

Галя шепнула Валентину:

— Вот увидишь, сейчас он скажет, что любит комсомольские.

После некоторого раздумья старик виновато сказал:

— Вот к музыке у меня способностей нету. Я и новых-то песен не знаю, не то что старых... Слушать, правда, люблю. Например, такую: «И снег, и ветер».

Вокруг одобрительно загудели, а Люся Черняк крикнула, перекрывая шум:

— Ребята и девочки! Давайте споем для Григория Ивановича его любимую песню «И снег, и ветер»!

— Товарищ Коваль, ты не против? — спросил ведущий.

— Ти-хо! Ти-хо! — хлопнула в ладоши Люся. Наступила относительная тишина, и вдруг в этой тишине раздался зычный голос:

— Гусаков, на выход!.. За вами приехали!

Это кричал из дверей дежурный по клубу. Старуха испуганно поглядела на мужа. Григорий Иванович встал.

— Гриня, я с тобой пойду...

— Сиди,— отмахнулся старик и зашагал к выходу. Он не мог понять, кому понадобился в такой поздний час.

По фойе нервно прохаживался очкастый ветфельдшер, в короткой оленьей дошке, в валенках. Он протянул старику руку.

— Добрый вечер, коллега! Я весь поселок обыскал... Одевайтесь, и поедем в Ужму, в ветинспекцию.

Старик очень обрадовался, но постарался не показать этого.

— Никуда я не поеду! — сварливо сказал он.— У вас ведь штат заполнен-переполнен...

— Не надо конфликтовать,— попросил фельдшер.— Дело, имейте в виду, очень и очень срочное!..

Сухие кругляки из отходов крепежного леса колются легко и весело. Поэтому старик отобрал у Валентина право заготовлять растопку и теперь колол дрова сам.

В ватнике, в шапке с развешанными, как у барбоса, ушами он азартно взмахивал топором, а рассадив очередное полено, крякал и вытирал нос рукавичкой.

Рядом стояли старуха и сектант Володя.

— Гриня, ну скажи: куда тебя вчера возили? — выспрашивала старуха.

— Говорю тебе, в космонавты вербовали!

— Не шути... Почему ты скрываешь?

— Ладно, скажу. Из пенсионеров собрали футбольную команду... В Бразилию пошлют.

Старуха безнадежно махнула рукой.

— Григорий Иванович, дайте я поколю,— сказал сектант, очевидно, не в первый раз.

— Не дам!.. Я подхалимства не терплю.

Володя обиделся.

— Я вас чрезвычайно уважаю. Поэтому хочу помочь.

Но старик откинул топор к сарайчику и сел, отдуваясь, на толстый чурбак.

— Все,— сказал он.— Шабаш.

Сектант выбрал чурбачок поудобней и устроился рядом со стариком.

— Григорий Иванович! Вот вы не верите в бога. А почему?

— Тьфу ты!.. Кто про что, а вшивый про баню.

— Обидеть человека легко. Убедить трудно!

— Как же я тебя убежу? Мои доказательства на тебя не действуют, а у тебя доказательств и вовсе не имеется...

— Нет! Ваши доказательства — действительно только слова. А у нас были факты.

— Какие же это факты? — удивился старик.

— Для того чтобы люди уверовали, бог являет им видимое чудо.

Григорий Иванович оживился.

— Вот это уже разгозор!.. Сейчас мы с тобой поставим научный опыт.

Он вскочил, хряснул топором по чурбаку и развалил его надвое.

— Ты человек верующий. А в писании сказано: вера величиной с горчичник может двигать горы!

— Не с горчичник, а с горчичное зерно,— поправил Володя.— Ведь вы прекрасно знаете!

— Знаю,— самодовольно подтвердил старик.— А как хочу, так и говорю... Так вот, пусть твоя большая вера сотворит чудо. Сделай так, чтобы это полено срослось. Опять стало целое!

Володя вздохнул и поглядел на старика, как взрослый на ребенка.

— Это не чудо, это фокус. А фокусы показывают в цирке... Вы человек выдающегося ума, а рассуждаете, извините меня, как не очень умный.

Он встал в волнении. Голос его дрогнул.

— Чудеса творились только для пользы и спасения людей! Христос воскрешал мертвых! Он лечил больных и насыщал голодных, нуждающихся!.. Вот что такое чудо!

— Толкуй Макар с пьяной бабой,— пробурчал старик.

— Хорошо,— сказал Володя, снова усаживаясь.— Тогда возьмем другую сторону вопроса. В бессмертие души вы тоже не верите?

— Не верю, милый, не верю.

— Выходит,— не унимался Володя,— человек, царь земли, проживет свои семьдесят или сколько там лет и исчезнет бесследно? Ум его, душа — по-вашему, нервная система — только на эти семьдесят лет?.. Нет! Плохой был бы бог хозяин, если б так своим добром распоряжался. Останется все навек!..

— Останется. Но не так, как тебе хочется,— сказал старик, входя во вкус спора.— Возьмем... кого бы?.. Ну, хоть Гиппократа, которого прозвали отец медицины. Человек жил две тысячи лет назад, а мы знаем и помним благодаря его ученым трудам. В этом смысле он бессмертен.

— А не Гиппократ? А мы?

— Ну, и умрем, и не вспомнит никто,— сказал старик с досадой.— Какой ты прилипучий!.. Мне уже свое жить надоело, а ты о бессмертии толкуешь... Не надо мне никакого бессмертия!..

— Слышь,— сказала вдруг старуха очень удивленно.— Тройка, что ли, скачет?..

Действительно, издалека донесся согласный перезвон бубенчиков; тревожа и радуя сердце, он приближался к их двору. Старуха поднялась на крыльцо, поглядела и всплеснула руками:

— Ой, что едет!

Из-за домов вывернулись две оленьи упряжки и подкатили прямо к калитке.

— Это я знаю,— засуетился старик.— Это за мной!

Он опрометью кинулся в дом.

С нарт слез очкастый фельдшер, скинул с плеч тулуп и в своей короткой дошке прошел во двор.

— Здравствуйте,— сказал он.— Григорий Иванович готов?

Старуха окончательно растерялась.

— Куда это он собрался?

— А он вас не информировал?— удивился фельдшер. Он кивнул в сторону нарт.—

У них в колхозе эпизоотия... Олени гибнут. Туда кинули всех специалистов... И Григорий Иванович любезно согласился.

Григорий Иванович появился на крыльце в теплом пальто, закутанный шарфом, с чемоданчиком в руке.

— Что ж ты не сказался! — зашумела старуха. — Я бы тебя не пустила!

— Потому и не сказался,— отвечал старик, очень довольный.

— Ты простынешь там! Легкие застудишь!.. Я бы дверь на ключ заперла!

— Потому и не сказался. Жди меня дней через пять.

Григорий Иванович пошел к нартам.

Олени — все мышиной масти, с белыми подпалинами — стояли, смирно опустив к земле головы. Рога у них были как сухие ветки с облупленной кое-где корой.

Один из возниц — коми в сером бумажном халате поверх меховой малицы — откинул широкий рукав и поглядел на часы.

— Время-то много,— сказал он, окая.— Ехать надо.

Старуха с отчаяния не побрезговала прямым доносом:

— Какой он вам помощник?! Он оленя и в зверинце не видел!

Но даже это не испортило старику настроения.

— Эка невидаль олень!.. Та же корова — только рогов побольше, сисек поменьше!

Он надел поверх пальто приготовленный для него тулуп, плюхнулся на нарты, и обе упряжки, звякнув колокольчиками, сорвались с места. Две пегие остромордые собачки встрепенулись и затрусили каждая за своими нартами.

Старуха и Володя стояли у калитки и глядели вслед. Все быстрее скользили нарты, все дальше убегали колокольчики...

Внучка Ирочка ползала по ковру в своей комнате; стукнулась лбом о ножку стула и захныкала. Сейчас же из кухни прибежала старуха и подхватила девочку на руки, приговаривая:

— Уехал от нас дед, некому поглядеть за Ирочкой... А вот он приедет с гостинчиком, олешка нам привезет — рожки золотые, шкурка бархатна!..

Старухино описание плохо подходило к тем неказистым работягам-оленям, которые увезли от нее Григория Ивановича, но Ирочка этого еще не понимала.

Вошел Валентин и, не снимая пальто, остановился у порога.

— Здравствуйте, товарищи женщины! — сказал он преувеличенно бодро.— Чем занимаемся?

— Пойдет скоро Ирочка,— сообщила старуха.— Уже на ножки становится.

Эта новость как-то не произвела впечатления на Валентина. Он пришел, чтобы сказать о другом.

— Наталья Максимовна! В моей жизни могут произойти большие перемены...

Старуха молчала, и Валентин продолжал, заметно нервничая:

— Я Гале сто раз говорил: ты их узнаешь и поймешь, что это люди замечательные!.. И она, Наталья Максимовна, тоже замечательный человек. Так давайте кончим эту холодную войну! Позовем ее в гости, а?..

— Что ж, зови,— сказала старуха. Валентин обрадовался:

— Я вообще-то уже позвал.

— Ну, правильно сделал.

— Она вообще-то уже в той комнате находится... Пойдемте туда? Поговорим, поболтаем...

Галя сидела за столом напряженная и настороженная. Ее пальто и платок были перекинуты через спинку стула. Увидев старуху, она встала и без улыбки поздоровалась:

— Добрый вечер.

— Здравствуйте.

Валентин взял Галины вещи и понес на вешалку. Потом разделся, повесил и свое пальто, но возвращаться назад не торопился: он уже начал понимать, что от этой встречи добра не будет. Он потоптался немного, вздохнул, помотал головой—словно сказал свое всегдашнее «вот чудеса!» — и вошел все-таки в комнату.

Галя и старуха сидели, глядя друг на друга через стол, и молчали.

— Может, сообразим на троих? В честь такого события,— натужно сострил Валентин.— Шучу, конечно... Это все в прошлом.

Никто не улыбнулся. Ирочка со старухиных колен вдруг потянулась к Гале — то ли вспомнила старую дружбу, то ли прельстилась бусами. Старуха невольно отодвинулась и крепче прижала Ирочку к себе.

Галя вспыхнула, встала и решительно забрала Ирочку. Старуха не сопротивлялась, но лицо у нее сморщилось и губы задрожали.

Валентин беспомощно посмотрел на тещу, потом на Галю. Потом показал Ирочке «козу» и как бы невзначай взял девочку у Гали и посадил к себе на плечо. Но и это не помогло.

Галя резко отодвинула стул.

— Вот так всегда и будет! — сказала она срывающимся голосом.— Всем будет плохо... И тебе, и мне, и им!

Она повернулась к старухе.

— Вы меня терпеть не можете, я же понимаю. И я вас не люблю... Так зачем кривить душой?

— Что ты мелешь? — крикнул Валентин, трясясь от стыда и злости.— Они про тебя плохого слова не сказали!

Но Галя даже не обернулась к нему.

— Конечно, вам обидно, что я у вашей дочки мужа отбила... Да, отбила! И думайте, что хотите!

Она выскочила из комнаты. Слышно было, как хлопнула наружная дверь. Валентин заметался по комнате.

— Мама!.. Наталья Максимовна! Это же все ерунда... Просто она нервная!..

Он остановился, поняв, что говорит совсем не то. Старуха смотрела на него строго и печально. В полном отчаянии Валентин забормотал:

— Это все уладится... Сам не знаю как, но уладится. Вот увидите!..

По улице поселка шла миловидная молодая женщина с чемоданом в руке. Выпавший ночью снежок побелил наново сугробы и крыши. От солнца и белизны женщина щурилась, и это придавало ей надменный вид.

Ее обогнал горняк с синими угольными отметинами на лице — память о неудачном отпале. Он поглядел и удивленно спросил:

— Приехала?

— Из дальних странствий возвратясь,— отчеканила женщина и пошла дальше.

Она свернула к дому, где жил Валентин. Галя в это время шла от колонки с ведром воды. Увидев приезжую, она замерла на месте.

— Не узнаешь? — крикнула женщина и опять пошутила: — Из дальних странствий возвратясь.

Не ответив, Галя поставила ведро на снег и бросилась со двора. Женщина недоуменно проводила ее глазами и поднялась на крыльцо.

Она пошарила рукой над дверью, за наличником, но не нашла там ключа. Тогда она постучала, громко и решительно. Однако ее лицо уже не казалось надменным: она ждала перед закрытой дверью неуверенно и даже опасливо.

Дверь отворилась. На пороге показалась старуха. Приезжая от неожиданности отступила на шаг, потом радостно рванулась к ней и крепко-крепко обняла.

— Ниночка... деточка,— ахнула старуха.

Нинка лихорадочно целовала ее. Наконец оторвалась и спросила:

— Папа тоже приехал?

Старуха кивнула. А Нинка вдруг уронила ей на плечо голову и заплакала — громко и безутешно, как маленькая девочка.

— Мамуля... Мамуля... Моя жизнь на куски разбита!..

Старик вернулся в этот же день, часом позже.

Нарты подкатили к самой калитке, возница воткнул в снег конец длинного шеста, и упряжка ловко, почти на месте развернулась. Григорий Иванович спрыгнул с нарт.

— Прощай,— сказал он вознице и увидел старуху. Она стояла у калитки, как и тогда, при расставании.

— Так всю неделю и простояла? — весело спросил старик.

— Я колокольцы услышала...

— Ну, олан-вылан!.. Не поняла? Это по-коми — «здравствуй». А «прощай»— значит по-ихнему «до свиданья»...

Нарты отъехали. Старик закашлялся, а отдышавшись, продолжал:

— Ну работка была!.. У них основное стадо — двадцать тысяч голов! Вот какой масштаб... А чего мы стоим? Пошли в дом.

Старуха нерешительно тронулась за мужем. А он на ходу возбужденно говорил:

— А Ипполитыч этот — помнишь, в очках? — весь авторитет потерял!.. Ничего не скажу — практик. Но кругозора-то научного нет!

Они уже поднялись на крыльцо.

— Гриня,— сказала старуха, решившись. Но Григорий Иванович еще не выговорился до конца.

— А северного сияния там не было... И у вас не было?

— Гриня... К нам ведь Ниночка приехала... Сегодня.

Нинка играла с Ирочкой, когда вошли старики. Григорий Иванович волнуясь обнял дочь и три раза поцеловал.

Потом подвинул себе стул и сел. На нем были высокие, выше колена, пыжиковые сапоги — подарок оленеводов. Их украшали шнурки, кисточки, пестрая вышивка. В другое время старик обязательно похвастался бы такими сапогами, но сейчас ему было не до этого.

— Ну, докладывай,— сказал он. Нинка села напротив.

— Да я уже маме все рассказала...

— И еще расскажешь! Язык не отсохнет! — крикнул старик.

— Так что же говорить,—жалобно сказала Нинка.— Ну, я ошиблась в человеке... В общем, мы друг друга бросили.

— Как ты сидишь?! — вспылил вдруг старик. Собственно, Нинка сидела точно так, как любил сидеть он сам — сцепив пальцы на затылке. Но она не стала спорить и послушно положила руки на колени. Она своего отца знала и боялась.

— Сколько я живу,—с отчаянием сказал старик,— не видел такого и не слышал... Чтобы годовалое дитя бросали!..

— Это он не хотел, Георгий... У него ни жилплощади своей, ничего,— глядя в пол объяснила Нинка.— А я его любила, я не могла от своего счастья отказаться!

Старуха— она сидела в стороне, на диванчике — горько вздохнула. Отец внимательно поглядел на Нинку.

— Какое же тебе счастье мерещилось?.. С подобным человеком...

— У нас было счастье! — закричала Нинка с вызовом.— Было!.. Это все Райка, гадина, сестра его... Мои платья носила, чулки, а его против меня настраивала!..

— Хватит! Мне это слушать отвратительно! — крикнул старик и опять закашлялся. Справившись с кашлем, он спросил: — А зачем ты к Валентину вернулась?

— А что мне было делать? — грустно сказала Нинка.

Старики молчали — действительно, что ей было делать? Кому на свете она была нужна?

Нинка встала и взяла дочку на руки.

— Пойду ее купать... Я ехала и все думала: приеду, буду Ирочку купать...

Она пошла из комнаты, но в дверях остановилась.

— Конечно, я перед Валей виновата. Но он как человек очень хороший... Он меня простит.

— Да,— с надеждой сказала старуха.— Он простит!..

В лаве на участке Валентина выкладывали «костер», чтобы укрепить слабую кровлю. Дело это ответственное, и Валентин стоял рядом, приглядывал за работой.

— Володя! А бога-то нет,— говорил молодой крепильщик своему напарнику.

Напарник — сектант Володя — отвечал:

— Нет, есть.

— Вон Гагарин на небо летал — никакого бога не видел!

— А вы, товарищ Приходько, Гагарина видели?.. Нет? Значит, и Гагарина нет?

— Я не видел, так люди видели!

— Люди и бога видели. Нам вот с вами не дано, а другим было дано и видели!..

— Балда ты, мракобес! — сказал Приходько, не найдя других аргументов. Работа, несмотря на диспут, шла споро. Поэтому Валентин не вмешивался, а только слушал и улыбался.

Вниз по лаве, придерживаясь за стойки, спускался человек. Поравнявшись с Валентином, он посветил лампой-горнадзоркой и остановился. Это был тот самый горняк с синими отметинами на лице.

— Зорин, сказать новость?.. Твоя Нинка приехала.

Валентин перестал улыбаться. Он глотнул воздух, помолчал. Потом сказал сдавленным голосом:

— А мне какое дело?

Горняк пожал плечами и пошел дальше. Слышно было, как шуршал мелкий уголь, осыпаясь под его ногами. Он уже скрылся из виду, когда Валентин крикнул ему вслед:

— Откуда ты знаешь?!

— Встретились,— донеслось из темноты.— Она домой шла.

— Валентин Андреевич! — сказал Приходько.— Где скобы взять?

— Что?

— Я говорю — скобы где взять?

— Да,— ответил Валентин невпопад.— Значит, так. Позовете Ионаса, скажете — Зорин уехал домой.

— Заболели? — участливо спросил Володя. Но Валентин уже шел по лаве вниз.

Пока Нинка купала дочку, старики разговаривали в Ирочкиной комнате. Старуха комкала в руках мокрый от слез беленький платок, а Григорий Иванович не переставая ходил взад-вперед.

— Ну давай, еще поплачь... Этим делу не поможешь. Решай — или так или эдак!..

— Пожалеть ее надо, Гриня...

— Пожалей. И за это станет она его любить и уважать... Верная жена, подруга жизни.

Из кухни Нинка крикнула:

— Мама! Махровая простынка — это Ирочкина?

— Ирочкина,— поспешно ответила старуха. И она и Григорий Иванович как-то сжались, словно Нинка вошла в комнату.

— Она нам дитя, и у нее тут дитя,— сказала старуха, невольно понизив голос. Старик все ходил и думал. Наконец остановился, сел рядом с женою и обнял ее за плечи.

— Нет, старуха, я по-другому решу... Нужно ей отсюда уезжать... Вот сейчас, сразу — пока он не пришел. Встречаться им совершенно незачем.

Беззвучно валились с неба крупные, чуть не с одуванчик снежинки. На углу улицы был фонарь. Много он осветить не мог — бросал на снег желтый круг света. В этом кругу стояла, никуда не отходя, Галя. Она ждала Валентина. И наконец дождалась.

Он шел быстро, не разбирая дороги, почти бежал. Меньше всего на свете ему хотелось сейчас встретить Галю. Но она кинулась навстречу, схватила его за руку.

— Валя... Не ходи!.. Пойдем куда-нибудь... гулять... или в кино... Куда хочешь!

— Что ты, Галя... Мне домой надо.

— Нет! Не надо! Ты к ней идешь!

Валентин высвободил руку и, не отвечая, пошел дальше. Галя бежала за ним.

— Не ходи!.. Я тебя умоляю... Хочешь, я перед тобой на колени стану?!..

Каждое слово резало Валентина по живому мясу, и все-таки он не оборачивался. Они уже подошли к распахнутой калитке. Девушка забежала вперед и загородила дорогу, вцепившись руками в оба столбика.

— Я не пущу... Что ты со мной делаешь!..

— Ну, погоди... Ну, должен я с ней увидеться,— в смятении забормотал Валентин.— Я ей прямо скажу: все кончено!

— Ты не это скажешь... Ты все равно ее любишь!.. Что, не правда?!..

На это Валентин ничего не ответил. Он постоял секунду и уныло сказал:

— Ну, пусти меня, Галя... Дай пройти. Прошу тебя!

— А почему ты меня не ударишь, не оттолкнешь?.. Жалеешь?

Валентин заставил себя поднять голову — и дернулся назад, будто обжегся: такой болью и яростью горели Галины глаза. Девушка отступила в сторону, давая дорогу.

— Так вот, не жалей. Иди спокойно. Я тебя не люблю... Я тебя презираю и смотреть на тебя не хочу!..

Она метнулась мимо Валентина и побежала куда-то по улице. А он двинулся к своему крыльцу.

Он шел, все замедляя шаг, и вдруг остановился. Через открытую форточку до него донесся резкий Нинкин голос:

— Ладно. Я уеду. Но я Ирочку с собой возьму!

— Куда возьмешь?.. У тебя ни кола ни двора...

— И пускай! Вы сами хотите, чтоб ей хуже было!

— Глупости болтаешь!.. Вот устроишься, тогда посмотрим!..

Это кричал на Нинку старик. Валентин дернулся к двери, но передумал и вернулся к окну. Шел снег, а ему было жарко. Пухлые снежинки таяли на его бровях и каплями сползали вниз по щекам.

За стеклом, матовым от изморози, продолжался разговор.

— Но почему сейчас? — кричала Нинка.— Мама, скажи ему... Нищих и то так не гонят!.. Почему нельзя завтра?

— Сама знаешь почему, — сказал голос старика.— Он человек безвольный, слабая душа... Оставь их в покое! Уезжай!

— Галька... Это вы меня прямо рассмешили! Нечего сказать, убила бобра!.. Значит, вам главное — чтобы Галька была довольна?

— А он?

— А я?!

— Ну, хватит!.. Хватит торговаться!.. Одевайся.

Голоса умолкли: видимо, отец с дочерью ушли в глубину комнаты. А Валентин по-прежнему стоял у окна. Снег лег ему на плечи белыми погонами, запорошил чуб, словно бедняга вдруг поседел.

Щелкнул дверной замок. Валентин отскочил в тень и прижался к стене.

На крыльце показалась Нинка со своим чемоданом и старик. На нем было пальто внакидку, шапку он не успел надеть.

— Нина, вернись,— просил старик.— Простись с матерью... Она-то чем провинилась?..

Нинка молча стала спускаться по ступенькам.

— Ниночка... Ты если в Москве не останешься, в Гудауту езжай, к Максиму... Я ему напишу.

— Я думала, вы мне отец-мать, а вы мне волки! — не оборачиваясь, сказала Нинка.

Старик хотел что-то возразить, но закашлялся и не смог вымолвить ни слова. Уже у калитки Нинка обернулась.

— Иди в дом! Простудился ведь!

Старик постоял еще, пока она не скрылась за оградой, потом пошел в дом.

Тогда Валентин вышел из своего укрытия. На снегу ясно виднелись следы — тоненькая цепочка, еще связывающая Нинку с этим домом. Валентин долго смотрел на них. Наконец медленно двинулся от крыльца к калитке.

Глядя под ноги, он старательно наступал на каждый Нинкин след — то ли ему надо было хоть прикоснуться к ним, то ли хотелось запечатать насовсем.

Возле калитки он остановился. Теперь на снегу темнели только его следы.

Старики сидели в комнате зятя. Сидели и не смотрели друг на друга.

— Денег-то ей дал? — спросила наконец старуха.

— Сто двадцать восемь рублей, новыми... И еще посылать буду.

— Все равно не простит.

Тихо открылась дверь, и вошел Валентин. Старик тревожно поглядел на него, стараясь угадать по лицу — знает или нет?

А в Валентине вдруг поднялась, сжала горло обида за все: за то, что он мучил Галю, за то, что Нинка мучила его, за то, что старики распорядились его судьбой, и за то, что они были правы. Он стоял и смотрел на них, не мигая.

— Ну, какие у вас новости?

— Особенных никаких,— осторожно ответил старик. И тогда Валентин сказал с каким-то по-детски бессмысленным злорадством:

— Вот и хорошо. А у меня есть... С Галей у нас все кончено. Навсегда.

Галя в это время брела по огромному пустырю, который отделял поселок от шахты. Она сошла с узенькой тропки (ведущей, наверное, к шурфу), и сразу оказалась по колено в снегу. Галя огляделась. Никого не было видно.

Тогда девушка скинула шубку и села в снег, упрямо сцепив зубы, обхватив руками колени. Но просидела она недолго: на тропинке показалась долговязая фигура в спецовке.

Это сектант Володя вылез из шахты через колодец шурфа и теперь направлялся в Галину сторону. Галя надеялась, что он пройдет, не заметив ее. Но он заметил и остановился.

— Девушка, что вы здесь делаете?

Галя не ответила. Володя зашагал к ней, увязая в глубоком снегу.

— Я понял... Вы хотите замерзнуть? — спросил он с испугом и сочувствием.— Но он вам не простит! Он вас любит, вы ему нужны.

В Галиных глазах мелькнула невозможная надежда.

— Он?.. Ему до меня нет дела!

Она встала, и Володя набросил шубку ей на плечи.

— Нет! Ему есть дело до всех.

— Постойте... О ком вы говорите?

— Я говорю о боге,— ответил Володя с доброй улыбкой.

— Дурак! Дурак!.. Идиот! — закричала Галя в отчаянии. — Уходи отсюда, идиот!..

— В чем дело? — раздался чей-то напористый голос. К шурфу шли двое рабочих — спускать лес. Одного из них Галя видела в клубе, он там вел устный журнал.

— Он к вам приставал? — спросил этот парень. Галя со зла сказала:

— Да. Приставал!

— А еще божественный человек,— пробасил второй шахтер. — Правильно про вас пишут!.. Пошли в штаб!

Гале стало жаль сектанта.

— Он не в том смысле... Он приставал с религией! — уточнила она и быстро пошла по направлению к поселку. Ей было холодно и стыдно.

Парень из клуба посмотрел на Володю с веселым удивлением.

— Ладно, иди с богом. Которого, кстати, нет.

— А вот есть,— сказал Володя.

Была поздняя ночь, а старики все не ложились, даже постель не разобрали. Григорий Иванович глядел в черное окно, за которым ничего не было видно. Вздохнув, он обернулся к старухе.

— Была у меня в жизни мечта... И мечта-то так, с букашку ростом: хотел врачом стать. Так и то не смог — остался фельдшером!.. Объясни мне, сделай милость — для чего мы с тобой небо коптим?.. Чего мы достигли? Кто нам рад?..

Старуха грустно улыбнулась.

— Не всем же достигать, Гриня... А жили хорошо, есть что вспомнить. Дома-то у нас, выйдешь на обрыв — через реку луг видать. Такой он зеленый, что даже синий! А на нем стадо... Будто фасольки рассыпаны — красненьки, беленьки, рябеньки...

— Ждал я, что ты глупость скажешь, и дождался! — закричал вдруг старик.— Ты другое вспомни — как родную дочь из дому гнали!.. Будь моя воля, она бы тут осталась. Я бы из нее сделал человека!.. И зачем я тебя послушал?!

Против обыкновения старуха не смолчала.

— Нет, Гриня,— строго сказала она.— В этот раз ты меня не послушал. Зато по совести решили... Теперь нечего себя казнить.

— Нет! Нет! — крикнул старик и затопал ногами. Красные кисточки на дареных сапогах совсем ни к чему заплясали в воздухе. — Вырастили детей и сами их губим... Правильно мне сказал один человек — волки мы!.. Волк и волчица!..

Он захлебнулся в кашле и сел на диван.

— Гриня, ляг... Ведь ты больной совсем.

— Здоровый!.. Дай градусник.

В своей комнате Валентин старался заснуть и не мог. Он перевернул подушку другой, холодной стороной: думал, что так будет лучше. Но через секунду перевернул по-старому: наверно, давили на щеку наволочные пуговки.

Потом Валентин сел на постели.

Потом вздохнул и снова лег.

Старик уже лежал на диване, накрытый пледом. Старуха молча ждала. Григорий Иванович вынул из-под мышки термометр, поглядел и быстро стряхнул.

— Сколько, Гриня?

— Сколько надо... Достань, старуха, сульфодимезин... Он там, в коробке из-под ландрина... Или нет, неси всю коробку!

Голос его дрожал от озноба да и от испуга. Старуха направилась к двери.

— И шприц прокипяти! Буду себе камфару колоть.

Старуха вошла к Валентину, зажгла свет. Зять приподнялся:

— Что такое?

— Валюша, ты уж прости... Заболел наш дед. Посиди с ним, а?

... Когда Валентин подошел к старику, тот лежал с закрытыми глазами. Валентин осторожно придвинул себе стул и сел. Вдруг старик вскинулся на постели и посмотрел на зятя черными беспокойными зрачками.

— Григорий Иванович,— начал Валентин.— Вы меня извините за вчерашнее...

Но старик не слушал. Он закричал жалобно:

— Нина... Не ставь на одеяло чемодан!.. Ты почему не уехала?!

Валентин беспомощно оглянулся. Вошла старуха с лекарствами и блюдечком, на котором лежал шприц. А Григорий Иванович жаловался в бреду:

— Она мне на грудь чемодан ставит... Желтенький.

Старуха подсела к мужу и положила прохладную ладонь ему на лоб.

— Надо доктора доставать,— сказала она Валентину.

Из откаточного штрека на руддвор вышли трое: Валентин, начальник шахты и главный инженер. Он был в очках, которые странно выглядели при каске и подшлемнике.

— Врачи считают — дела очень плохие! — рассказывал Валентин.— Из Ужмы был специалист. Теперь хочу на Воркуту поехать, привезу профессора Гордона... Говорят, светило.

— Хорошо, дам тебе отпуск.

— И расходы надо оплатить! — сказал главный инженер.— Это старик замечательный... Его тут все знают.

— Оплачу,— согласился начальник.— Из директорского фонда.

Начальник с главным инженером пошли дальше, а Валентин задержался возле шахтного телефона — взрывобезопасного, бронированного, как сейф.

— Химлабораторию,— сказал он в трубку.— Галя? Ну, давай же поговорим... Обожди!.. Алло! Алло!

Он нажал рычаг и снова сказал:

— Химлабораторию!

На столе в химлаборатории телефон звонил не переставая. Галя сидела рядом, глядела на трубку, но не брала ее.

Наступил вечер. Старуха сидела возле больного со стаканом теплого молока. Старик слабой рукой отталкивал стакан.

— Не хочу я...— говорил он капризно.— Надоела ты мне хуже горькой редьки. Выздоровлю — уеду от тебя... На Ангару. Женюсь на молоденькой, начну новую жизнь...

— Гриня, ты говори поменьше,— попросила старуха. В комнату вошел Валентин.

— А я думал, вы уже на ногах! — сказал он весело, как полагается с больным.— Как же вам не совестно! Как же вам не ай-яй-яй!

— Пьяный?

— Не пьяный, но выпил. Микродозу. Потому что кругом неприятности... Но ведь это так — исключение из правила. Честно говорю!

Старуха пошла на кухню, а Валентин уселся на ее место. Он показал старику железнодорожный билет.

— Еду сейчас на Воркуту. Загарпуню этого профессора и к вам доставлю.

— Ну, спасибо,— сказал старик обрадованно. Ему очень хотелось поправиться, и на профессора Гордона он возлагал большие надежды.

— За что спасибо? — Валентин даже вскочил со стула.— Это же мелочь!.. Я бы для вас — все!.. Кровь перелить — пожалуйста! Кожу— пожалуйста!.. Да что там кожу! Душу бы для вас отдал!..

Старик не принял его излияний.

— Ты для меня вот что сделай... На поминках моих не напейся. Это хоть сможешь?

Валентин замахал на него руками.

— Да ну вас!.. Я и слушать не хочу!.. В общем, я поехал.

Обеими руками он потряс руку тестя и вышел из комнаты.

Утомленный разговором, старик откинулся на спину. В комнате никого не было — не перед кем было бодриться. Он прикрыл глаза и тяжело, с клекотом дышал. В другой комнате послышались тихие шаги.

— Старуха,— сказал Григорий Иванович с трудом.— Попить...

Никто не отозвался.

— Ты что, оглохла?

Дверь начала открываться— медленно-медленно.

Глаза старика расширились: наверно, мелькнула в мозгу дикая мысль — уж не смерть ли пришла за ним в эту пустую комнату?

Но из-за двери просунулась крохотная красная рука. Раздалось сопение, и вошла Ирочка. Не вползла, а вошла.

Старик счастливо улыбнулся, поманил ее рукой:

— Иди сюда, золотко... Иди, иди ко мне...

Девочка сделала три шага на своих кривых неуверенных ножках и плюхнулась на пол.

Вернулась старуха. Григорий Иванович похвалился:

— Пошла Ирочка... Я первый увидел!

— Она уже три дня ходит,— сказала старуха и понесла внучку из комнаты.

А старик откинул голову на подушку и засмеялся — слабо, словно закудахтал.

Старуха возилась на кухне у плиты. Рядом на табуретке сидел сектант Володя. Пальто он не снимал, а шапку держал в руке.

— Он и мне помог и многим другим,— говорил Володя, понизив голос.— Люди уже знают: он себя не пожалел, когда родную свою дочь...

— Молчи, молчи про это! — не дала договорить старуха.— И не ходи к нему, не надо...

— Я не к нему, я к вам пришел. Наталья Максимовна, не плачьте и не огорчайтесь. Он ведь не умрет, это я вам говорю точно.

Старуха повернулась к нему почти с надеждой: такая спокойная уверенность была в голосе сектанта.

— Как ты можешь знать?

— Врачи от него отказались, а я помогу. Я чувствую в себе силу и долг сотворить это чудо... Я буду у бога просить.

Последние слова он произнес громким шепотом. Старухе стало не по себе. Психический непорядок, точивший душу этого парня, вдруг проступил отчетливо и страшно на его окаменелом от напряжения лице.

— Глупый ты человек,— сказала старуха.— Глупый, и от этого поступаешь очень жестоко... Уходи поскорей. Не могу я.

Володя встал, надел шапку.

— Я уйду. А когда он поправится, приду и скажу: «Григорий Иванович, вы очень хороший человек. Но вы тоже смеялись надо мной, гнали... А ведь спас вас от смерти не профессор из Воркуты! Спас вас бог! Как же вы могли говорить, что его нет?..»

Дверь за ним закрылась.

Старуха села на табуретку и уронила руки. Она сидела, смотрела на сердито кипящий чайник и не снимала его с огня — такая усталость свалилась вдруг на нее.

Из соседней комнаты слабо и явственно позвали:

— Наташа!..

Старуха услышала, но не сразу поняла, что это ее имя.

— Наташа!..

Наталья Максимовна в тревоге побежала к старику.

Он сидел, привалившись к подушкам, и задумчиво смотрел на жену.

— Наташа... А ведь тяжело тебе было со мной. Всю жизнь я тебя обижал... грубостями всякими... Сам жил твоим умом, а кричал: глупа, глупа...

Старуха села к нему на кровать. Слезинка поползла по ее щеке и запуталась в морщинах.

— Выдумал не знай чего... Мы с тобой как два крылышка были. Всегда вместе, всегда в лад.

— Нет... Крепко обижал... Но я тебя любил.

Он вспомнил что-то и слабо улыбнулся этому воспоминанию.

— Когда же мы с тобой повенчались? В июле?

— В августе. Уже рябина краснела.

— Правда, в августе... Пятнадцатого года... Ах, как время быстро пролетело.

— Ты очень красивый был.

— Красивый... хоть на огород ставь. Вот ты была правда хороша. Настоящая русская красавица... Крылышко мое...

Григорий Иванович устал держать глаза открытыми. Веки его опустились, пальцы несильно сжали руку старухи.

— Наташенька, помнишь мы спорили?.. Прав-то я оказался. Первый умру.

Старуха не стала его утешать. Разговор этот был важный, может быть, последний, и отвечать следовало по-настоящему.

— Много ли я тебя переживу?.. Две головешки вместе долго чадят, а разними — сразу погаснут...

Володя шел по обезлюдевшей ночной улице. И вдруг остановился. Руки его сжались в кулаки, весь он напружинился: почувствовал приближение одной из тех минут — желанных и страшных,— когда он мог говорить и знал, что его услышат.

Подняв лицо к черному небу, он зашептал:

— Господи, исцели его... Исцели!.. Я у тебя никогда ничего не просил, хоть и страдал много. И сейчас не для себя прошу!.. И не для него. Для тебя, господи... Это великая душа, пускай же она к тебе прилепится! Спаси его — тогда он уверует!.. Спаси!

Григорий Иванович лежал на спине неподвижно. Сидя на табуретке, старуха печально и внимательно смотрела на него. Внезапно голова больного дернулась от подушки, и он сказал быстро и испуганно:

— Умер... Умер я уже.

Его пальцы задвигались, лицо на одно мгновенье уродливо исказилось, но когда голова Григория Ивановича снова упала на подушку, черты его уже успели разгладиться. Глаза закрылись.

На лице старика появилось выражение спокойного достоинства, которого ему всегда не хватало при жизни и без которого он прекрасно обходился...

К стене сарайчика прислонились четыре венка. Это были мужественные северные венки — не из цветов, а из еловых веток.

Опустившись на колено, Валентин — небритый, потерянный — поправлял банты из черных и красных лент. Старуха стояла рядом. Ее лицо было спокойно, но вся она как-то сжалась, словно высохла.

Ни она, ни Валентин не слышали, как открылась калитка, как вошли во двор двое мужчин, две женщины и мальчик лет девяти.

— Мама! — сказал один из мужчин.— Это мы.

Старуха обернулась.

— Вот хорошо. Здравствуй, Миша... Здравствуй, Максим.— Она поклонилась женщинам.— Здравствуйте.

Больше никто не сказал ни слова. Только одна из жен — та, которая была поглупей,— стала тихонько всхлипывать. Муж поглядел на нее, и она умолкла.

Валентин поднялся с земли.

— Мама! Ведите их в дом... Я тут сам доделаю.

Старухины сыновья удивленно поглядели на него: их покоробило слово «мама». Но Валентин встретил их взгляд с угрюмым вызовом.

— Слышите, мама?

— Это Валя,— объяснила старуха. Мужчины обменялись рукопожатиями.

Старуха взяла мальчика за руку, и все пошли в дом.

Ирочка сидела в своей кроватке. Дверь ее комнаты приоткрылась. Видно было, как мимо этой двери проходят один за другим приезжие. Это они направлялись к столу, на котором лежал покойник,— попрощаться.

Потом все пришли знакомиться с Ирочкой. Один за другим родственники подходили к кроватке и целовали девочку. Мальчик тоже, встав на цыпочки, поцеловал.

Старухины сыновья были рослые, широкие в кости, оба были дорого и хорошо одеты, а все же напоминали чем-то своего сухонького, всегда растрепанного отца.

— Отличная племянница,— сказал старший, Миша. Мальчик спросил:

— А мне она тоже племянница?

Мать — та, которая всхлипывала на дворе,— испуганно дернула его за рукав.

— Нет... Тебе она сестричка,— сказала старуха и присела на диван. Тогда сыновья тоже сели, придвинув себе стулья.

Оба сцепили на затылке пальцы и развели локти в стороны — точь-в-точь, как любил сидеть старик. И старуха вдруг заплакала впервые за эти дни.

Если смотреть на поселок Угольный с какой-нибудь высокой точки — скажем, с копра или с вершины терриконика,— видны все его дома и две дороги, уходящие по тундре к горизонту. Одна ведет к Ужме, другая на шахту и дальше к реке Кось-ю.

По этой дороге месяц назад шел старик, направляясь на ветстанцию. А теперь по ней двигалась похоронная процессия.

Вровень с ней по обочинам дороги непривычно медленно скользили оленьи упряжки — видимо, оленеводы в колхозе тоже узнали о смерти старика и приехали проводить его.

Грузовик, который вез гроб, казался сверху совсем маленьким. Слабо доносилась музыка; если ветер менялся, она пропадала вовсе.

Когда процессия поравнялась с шахтой, загудел паровоз на аварийном складе (кто-то попросил машиниста), и черные фигурки, сновавшие по шахтной поверхности, побежали все в одну сторону — к дороге.

Свободные от смены шахтеры присоединились к толпе провожающих, и процессия сразу выросла втрое.

Она направлялась к кварталу 24. Теперь там никто не играл в футбол. На белом огороженном штакетником пустыре чернел маленький прямоугольник — свежевырытая могила. Первая на этом кладбище.

На кухонном столе возвышались накрытые полотенцем стопки блинов, стояли тарелки с колбасой, сыром, рыбой. На полу выстроились бутылки. Даже подоконник и табуретки были заставлены мисками с холодцом и винегретом.

Старуха вынула из духовки пирог и придирчиво оглядывала его. Дверь за ее спиной открылась. Вошла Галя.

— Я пришла просить прощения,— громко и быстро сказала она, глядя в лицо старухе.— Вы меня видели на похоронах?

— Нет.

— Я шла... В сторонке...

Галин голос дрожал и прерывался.

— Я про вас выдумывала всякие низости... Потому что я сама, наверно, низкий человек!..

— Ну, зачем на себя клепать? — вздохнула старуха.— Ты еще молодая — людей не знаешь и себя не знаешь... Раздевайся, помогай-ка мне.

— Значит, вы меня простили?.. Спасибо,— сказала Галя, стараясь не расплакаться.— Но на поминки я не останусь... Не сердитесь... Умер такой человек, а они придут, будут есть, пить, смеяться... Они еще песни станут петь!

Если бы старуха, подобно своему мужу, любила философствовать, она объяснила бы девушке, что та неправа, что есть свой жестокий, но справедливый смысл в этом обычае, которым жизнь утверждает себя над смертью. Но она сказала только:

— Вот опять ты в сторонке!.. Что же плохого в поминках? Сама увидишь, сколько много людей придет. Для худого дела столько не соберется...

На поминках старика пили, ели, шумели — держались так, как держался бы сам старик на чужих поминках.

За столом рядом со старухой сидели сыновья, дальше — молодежь с шахты, еще дальше — очкастый ветфельдшер и с ним светловолосый застенчивый коми, оленевод. В самом конце, уставившись в неначатую тарелку, томилась Галя.

Валентин сидел на другом краю стола. Рядом с ним поместился седой мужчина.

— Это кто? — поинтересовался какой-то шахтер. Сосед ответил:

— Профессор Гордон. Приехал лечить, а поспел на похороны.

Профессор был картинный. В Москве таких уже нет, а на периферии еще попадаются: с эспаньолкой, в граненых золотых очках. Перед ним стоял коньяк «КВ» — даже на поминках есть своя иерархия. Он налил себе рюмочку и спросил у Валентина:

— А вы что же?

— Не пью.

— Напрасно. Рюмка коньяку не повредит — говорю как врач!

— А мне другой врач запретил.

— Какой?

— Ветеринарный,— сухо сказал Валентин. Профессор понял, что речь идет о покойнике, и отстал.

Вошел сектант Володя и сел в углу. Черный, словно обуглившийся, он о чем-то мучительно размышлял. Мало кто обратил на него внимание. Ветфельдшер — он уже подвыпил — объяснял своему соседу:

— Конечно, это был практик. В теории-то он плавал... Но в целом выдающийся специалист!

Валентин обернулся к сектанту и сказал со злобой:

— Эх ты, молельщик... Хорошие люди умирают, а ты вот живешь. Справедливо это?

— Не нам судить. На все божья воля,— пробормотал Володя.

Постучав ножом по столу, встал рослый шахтер — тот, который когда-то перешучивался со стариком в клети.

— Хочу сказать. Я с Григорием Ивановичем мало пересекался, а запомню его надолго... Живут наши отцы, выращивают нас, отдают нам свои силы, мысли, любовь — и умирают. Но такие люди — как корни. Они в земле, а дерево ими держится!

Все выпили, не чокнувшись: на поминках не полагается. Володя встал и никем не замеченный вышел из комнаты.

Над Галиным плечом наклонился Валентин.

— Можно тебя на минуту?

Галя молча встала и пошла за ним.

В Ирочкиной комнате никого не было.

— Галя,— серьезно и даже грустно сказал Валентин.— Выходи за меня замуж... Возьми такого, как есть...

Галино лицо словно застыло. Только ресницы дрожали.

Нинку я очень сильно любил — теперь уж так не сумею... Это ведь вроде оспы: один раз переболел — и на всю жизнь. Только отметины не снаружи, а внутри.

Он взял девушку за руки.

— Вот я тебе все сказал... Но я обещаю — я буду тебя уважать и беречь. Я тебе буду всегда благодарен... До последнего дня.

Галя обняла его голову, притянула к себе и зарылась подбородком в мягкие волосы Валентина. Потом сказала:

— Наверно, в каждой семье один больше любит, другой меньше. Пускай у нас я буду больше... Может быть, моей любви на обоих хватит.

А в другой комнате Люся Черняк говорила — правда, не так гладко, как в тот раз в клубе:

— Я всегда думала, что Григорий Иванович старый член партии. Я говорила с ребятами — они тоже так думали... А он, оказывается, был беспартийный... Но я хочу сказать, товарищи, что он вел себя в жизни, как настоящий коммунист... Как старый большевик!

Сыновья старика ничего не говорили. Они слушали речи внимательно и немного смущенно: отца они запомнили не таким, но, наверное, сами были в этом виноваты.

Поднялся парень, который в клубе вел устный журнал. Он сердито огляделся, будто заранее предвидя возражения, и сказал:

— Не знаю, может быть, это нельзя... Но я предлагаю спеть для Григория Ивановича «И снег, и ветер»... Мы тогда не успели.

Наступило молчание. Никто не возразил, но никто и не решался запеть первым. Потом девичий голос начал:

Забота у нас простая,
Забота наша такая:
Жила бы страна родная,—
И нету других забот.

Еще несколько голосов подхватило:

И снег, и ветер,
И звезд ночной полет...
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет.

Старуха слушала, наклонив голову. К ней подошел Валентин и сказал тихо и значительно:

— Мама, пойдемте... Только оденьтесь.

Пока я ходить умею,
Пока глядеть я умею,
Пока я дышать умею,
Я буду идти вперед.

— Пели теперь уже почти все за столом.

...Старуха, оба ее сына и Валентин с Галей вышли на крыльцо. Вышли и замерли пораженные. Небо светилось и вздрагивало — начиналось северное сияние.

Бывают северные сияния совсем не интересные — будто бродит по небесам ленивый луч прожектора, останавливаясь то тут, то там. Но в эту ночь было не так.

С четырех сторон света поднялись в небо четыре зеленых столба. Их накрыл малиновый купол — и по нему заходили фиолетовые, сиреневые, лиловые огни. И люди на крыльце подумали, что именно этой ночи ждал старик, но так и не дождался.

А из комнаты летели слова:

И так же, как в жизни каждый,
Любовь ты встретишь однажды.
С тобою, как ты отважно,
Сквозь бурю она пройдет.
И снег, и ветер,
И звезд ночной полет...
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет.

Сектант Володя стоял возле трансформаторной будки и глядел в бушующие холодным пламенем небеса. Глядел пристально, напряженно и вдруг сказал со страхом и вызовом:

— Бога нет.

Северное сияние молча продолжало свою работу. Тогда Володя повторил:

— Бога нет!

Он постоял еще немного. Ничего не случилось. И Володя пошел куда глаза глядят.

У железнодорожного переезда приплясывал, топоча огромными валенками, озябший сторож. Володя и ему сказал:

— Бога нет.

— Точно. А закурить есть? — весело спросил сторож.

Все уже разошлись с поминок, остались только свои. Старуха сидела на диване между сыновьями, Валентин с Галей стояли около.

— Ты ко мне поедешь,— говорил матери Миша.— Отец так и планировал... Это будет самое правильное.

Максим с некоторым раздражением сказал:

— Ты очень любишь решать за всех. Сим повелеваю!.. А почему не ко мне? Потому что не столица?.. Зато у мамы будет постоянный медицинский надзор.

Галя что-то зашептала Валентину, кося на старухиных сыновей сердитым черным глазом. Валентин даже не дослушал.

— Конечно, Галочка.— Он повернулся к приезжим.— Знаете, как сказал бы вам Григорий Иванович?.. Вы без нее жили двадцать лет — и еще сто лет проживете!.. Мама здесь останется. Со мной, с Галей и с Ирочкой.

— Не вижу смысла,— нахмурившись, произнес Миша.

— А я вижу. И беру на себя всю ответственность. Научился.

Сыновья посмотрели друг на друга. А старуха улыбнулась, покачала головой и сказала:

— Нет, Валюша. Уеду от тебя... Ниночка мне письмо прислала. Она в Кирове, устроилась на швейной фабрике... Вот туда и поеду. Гриня так же бы рассудил.

По голосу Натальи Максимовны было понятно, что дело это решенное. Все молчали и глядели на старуху, на ее круглое, морщинистое и доброе лицо.




Георгий КАПРАЛОВ

# ...А жизнь уходит из фильма

Кинолента — это в некотором смысле «спрессованное» время. Ошеломляющий успех документального фильма «Русское чудо» еще и еще раз показал, какую гигантскую силу воздействия обретает время, перенесенное на экран, материализованное в образах.

Но какой же силой мог бы обладать художественный фильм, рассказывающий о том же! Ведь мастерам документального кино приходится иметь дело с единичными, конкретными фактами, с такими, какими они были в действительности. Документалистам дано лишь право отбора, сопоставления, осмысливания. Правда, на этом пути они и добиваются поразительных результатов. Выдающееся достижение Аннели и Андре Торндайков свидетельствует об их блестящем таланте именно как мастеров-документалистов.

В художественном же произведении (речь идет о большом искусстве) каждый факт обрабатывается, обогащается и переплавляется в горниле творческой фантазии художника и словно конденсирует в себе тысячи и тысячи подобных явлений. И, конечно же, возможная энергия воздействия на зрителя такого факта, который превращается уже в художественный образ, многократно возрастает.

Все это говорится отнюдь не в умаление значения и мощи воздействия документального кино. Каждое из этих искусств обладает своими особыми средствами, для того чтобы «спрессовать» целые эпохи жизни человеческого общества. Говоря это, мы лишь вынуждены констатировать, что такого же, как в «Русском чуде», художественного в буквальном смысле этого слова обзора эпохи наш сегодняшний экран не дал.

Главный упрек, предъявленный кинематографистам на недавних встречах руководителей партии и правительства с художественной интеллигенцией, как раз и состоял в том, что наше героическое время не находит достойного отражения в их произведениях.

Конечно, в зависимости от жанра фильма время отражается в нем по-разному. Но, к сожалению, бывает еще и так, что время, неповторимое, наше, сегодняшнее, стрелки которого указывают на приближение коммунизма, оказывается вообще где-то за пределами того, что запечатлено на киноленте.

Так произошло, к примеру, с последними фильмами Грузинской и Молдавской студий — «День рождения» и «Путешествие в апрель».

Прежде чем обратиться к анализу первого из этих произведений, следует припомнить один из фильмов недавнего прошлого.

Этот фильм начинался очень просто и поэтично. В маленьком домике на постели лежал больной тракторист Саулия. А мимо его жилища по улице двигались на пахоту трактора. От их могучего хода домик дрожал и в стакане, стоящем на столике около постели, прыгала чайная ложечка, словно напоминая своим звоном о том большом мире, которого лишен был сейчас больной человек.

Наступало утро выздоровления. Саулия выходил на крыльцо, радостно вдыхал свежий воздух, щурился на солнце. Вокруг кипела жизнь. «Киноглаз» позволил художнику передать радость весеннего пробуждения природы, заглянув в закоулки небольшого дворика. Всюду, в самых будничных, каждодневных приметах пробуждающегося утра находил он настоящую поэзию.

Тракторист отправлялся на работу в поле к своей бригаде. Он встречался с друзьями, перекидывался с ними на ходу короткими репликами. И, казалось, вот-вот он войдет в тот большой мир, станет участником большой трудовой жизни. Но случалось непредвиденное. Непредвиденное не только в судьбе главного героя, но и в самом художественном развитии фильма.

Во время пахоты Саулия находил кувшин с драгоценностями. И все сразу преображалось. Реальные связи героя с окружающим его миром как бы обрывались. Саулия терял человеческие черты. Он становился воплощением всепожирающей алчности, неуемного стяжательства. И из фильма уходила живая жизнь. Начинались символы, аллегории.

Саулия садился вместе с женой в лодку, стоящую на берегу, и почему-то начинал грести: это символизировало его судьбу, которую он отныне строил «на песке». Потом жена Саулии пыталась покончить жизнь самоубийством. Ее спасали и несли по краю обрывистого берега реки, а Саулия барахтался под обрывом в воде, лез по круче и срывался: это должно было олицетворять ту пропасть, в которую он упал и из которой ему предстояло выбраться.

Были в фильме и крупицы реальной жизни, но они терялись в потоке надуманных аллегорий и персонифицированных страстей.

О фильме много спорили. Некоторые вспоминали «Двенадцать стульев» и «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова, где тот же конфликт был разработан, правда в ином жанре, в иной форме, но так, что время, эпоха были выражены множеством примет и деталей и в общей атмосфере произведения, и в характерах героев, в их столкновениях. Романы Ильфа и Петрова — это книги об очень точно определенном историческом отрезке времени. Фильм же, о котором идет речь, в значительной мере оказался как бы вневременным произведением.

Говорили и о стилистической противоречивости этой картины, решенной то в реалистической, то в условно-романтической манере. Все сходились на том, что путь символов, абстракций, отвлеченных «общечеловеческих» страстей не может принести удачи советскому кинематографисту, что режиссер, человек одаренный, должен учесть печальные уроки данной работы.

Фильмом, о котором шла речь, был «Клад». Его поставил в Грузии Резо Чхеидзе по сценарию Д. Шенгелая.

Но вот перед нами новое кинопроизведение Р. Чхеидзе, законченное в этом году, по сценарию А. Салуквадзе и Р. Чейшвили — фильм «День рождения» (первоначальное название «Морская тропа»). И снова те же противоречия, та же пестрота стиля, тот же мертвящий мир аллегорий, потеря живых примет времени. Но, пожалуй, здесь просчеты режиссера перерастают в какой-то мере в его позицию.

«День рождения» начинается почти бытовой сценой. Старый моряк отмечает свой уход на пенсию. Старик сидит у праздничного стола, за которым только что шел пир. Гости уже ушли, а хозяин вспоминает все, что они говорили. Звучат тосты, торжественные приветствия, воздаются почести много и славно потрудившемуся человеку. Мы слышим как бы некое эхо того, что только что происходило, и при этом вместе со стариком, погруженным в воспоминания, оглядываем стол, пустые стулья, тарелки с остатками еды.

Начало неудачное. И не потому, что высокие слова раздаются в тот момент, когда на экране крупным планом показаны арбузные корки или кости обглоданной рыбы. Можно и так. Но во имя чего? Чтобы снять всю приподнятость момента, выявить печальный контраст между красивыми словами и печалью заката человеческой жизни? Можно с уверенностью утверждать, что такого замысла у режиссера не было. Более того, последующим ходом фильма он стремится утвердить как раз обратное: романтизировать, возвеличить многоопытную, мудрую старость. Тогда почему в прологе фильма все так принижено, нарочито приземлено?

Это начало вступает в противоречие со всем фильмом и еще по одной причине. В продолжение весьма затянутого пролога, за время которого жена старика успевает постепенно унести со стола все тарелки и блюда, бутылки и графины, отодвинуть и поставить на место стулья, мы черпаем некоторые сведения из биографии героя. Как будто бы завязывается знакомство с очень реальным, живым героем, человеком определенной судьбы. Но кончаются «закадровые» тосты, и старый моряк с его конкретной биографией подменяется почти условным стариком. Все, что рассказывалось о герое в прологе, можно было бы и не сообщать, потому что никакого реального отношения к последующим событиям оно не имеет.

Правда, перед нами все тот же крепкий старик с морщинистым, обветренным лицом, в тельняшке, выглядывающей из-под пиджака. Его играет все тот же замечательный актер С. Закариадзе. Но шаг за шагом старик неуловимо теряет все, о чем рассказывала его биография, и становится воплощением старости как таковой.

Вот на негнущихся ногах спускается он по бесконечной лестнице к морю. Там, по набережной, под звуки военного оркестра проходит морской отряд. Старик хотел бы, но уже не может пройти рядом с моряками, и на экране показаны его ноги, старчески переступающие на месте в такт марширующему отряду.

Присев на скамейку, старик наблюдает, как катаются на гигантских шагах. Операторы упорно и с разных точек зрения снимают эту веселящуюся молодежь. Все выше и выше взлетают юноши и девушки, и аппарат — вместе с ними. Вертятся деревья, проносятся вихрем облака. Старик с завистью наблюдает за буйством молодости.

Молодые резвятся утомительно долго. Катанье продолжается ровно столько, сколько нужно, но не фильму, а оператору, чтобы извлечь из этого зрелища все эффекты. Даже небо успевает несколько раз измениться, то темнея, то светлея. Затем начинаются «спиритические» сеансы со скамейкой, на которой сидит старик. Она качается, колеблется, как это, вероятно, должно ощущаться человеком, слишком долго глядевшим на беспрерывное кружение.

Оправившись от минутной слабости, герой отправляется на берег моря. Одиноко стоит он на каменном молу, наблюдая за бегущими волнами. Погруженный в воспоминания молодости, он видит себя шествующим по волнам. На экране это выглядит весьма наивно, даже смешно: по морю, которое почему-то наклонилось и расположилось в кадре по диагонали, шествует высокий, длинноногий парень в бескозырке. Сначала он ступает по какому-то парапету, а потом, когда парапет кончается, смело продолжает свой путь уже прямо по воде, как Христос в библейской легенде.

У моря останавливается автобус с юными туристами. Молодежь веселой стайкой выбегает на берег. Начинается игра в мяч. И опять камера долго и подробно наблюдает за тем, как переходит мяч из рук в руки, как идет игра, в которой старик уже не может принять участия.

Старческая немощь и неуемная сила молодости, старческое тоскливое одиночество и веселая компания отдыхающих молодых людей — таков контраст, на котором построены эти кадры.

Кто же эти юноши и девушки? Студенты или молодые рабочие? Каковы их характеры? Откуда они приехали? Это не интересует авторов фильма. Есть некие молодые люди и есть некий старик.

Наконец завязывается драматический узел фильма. Это происходит в тот момент, когда молодежь решает на пари пуститься в дальний заплыв. Выиграет тот, кто последним выйдет из моря. Один за другим ныряют юноши. И распаленный всем увиденным, старик стремительно раздевается и тоже бросается в волны.

Остальная (едва ли не бо́льшая) часть фильма целиком посвящена заплыву. Постепенно все участники соревнования поворачивают к берегу. Но один из юношей, самый упрямый, никак не хочет повернуть, хотя и выбивается из сил. Старик, который каким-то чудом обрел свою прежнюю силу, догоняет его. Он понимает, что упрямец может погибнуть. Так начинается соревнование двух воль, столкновение безрассудства юности и мудрого опыта старости.

Тема, бесспорно, интересная, если б она была решена в плане тонкого анализа характеров, психологии героев. Но на экране мелькают только головы юноши и старика, да их тела, рассекающие волны. Аппарат снимает их сверху, снизу, сбоку. Переливается вода, набегает и исчезает пена. Качается море. Но что происходит в это время с людьми, мы, по существу, не знаем. Юноша, за которого идет борьба, совершенно незнаком нам. Кинематографисты не посчитали нужным что-нибудь рассказать о нем. И потому за перипетиями заплыва следить утомительно и скучно. Скучно потому, что мы не можем сопереживать ни со стариком, ни с его молодым соперником. Они для нас лишь некие условные знаки в надуманной, театральной игре в опасность. Но столь же условными знаками являются они и для авторов фильма, которые, очевидно, по данной причине и показывают нам лишь тела, вертящиеся в воде.

Моряк вступает в единоборство с юношей, пытаясь силой заставить его повернуть к берегу. И опять всплески воды, мелькающие руки, головы. И волны и волны...

Наконец упрямец сдается и плывет к берегу. А в море в это время уже бушуют могучие валы расходившейся стихии. Но юноша все же выплывает. Вернее, выплывает нечто, что должно олицетворять юношу. Ибо на экране вдруг возникает... статуя. Строгое беломраморное лицо, как символ возмужавшей молодости.

А старик? Что с ним случилось? На этот вопрос авторы фильма не дают ясного ответа. Впрочем, сообщается, что море, как в сказке, вдруг смирилось, и тогда из волн показался старик. Но это тоже лишь символ, так как на экране — общий план моря, в волнах которого плывет кто-то или что-то...

Можно было бы попытаться в защиту фильма «День рождения» сказать, что он, мол, поставлен в романтически-поэтической манере. Но сравним это произведение с фильмами, например, Александра Довженко.

Как неповторимо «окрашен» каждый из фильмов великого мастера «цветом» своего времени, напоен его ароматами, пронизан его пафосом. Разве можно представить себе Тимоша из «Арсенала» этаким героем без роду, без племени?! Разве можно Василя оторвать от прекрасного нового мира, который он строил в деревне?! Разве Ивана Орлюка мыслимо вообразить действующим не на фронтах гигантской битвы советского народа с фашизмом, а где-то в неведомой степи в схватке с неведомым врагом?!

А старик из фильма «День рождения», несмотря на все предисловия-тосты, неизвестно откуда взялся. И юноша незнакомец пришел с неведомых берегов и заплыл неизвестно в какое море.

Задуманный, наверное, авторами как гимн мужеству и силе советского человека, фильм «День рождения» оказался на деле выспренней и напыщенной декламацией на тему о вечных категориях юности

и старости, безрассудства и опыта. Но ведь об этом искусство уже не раз повествовало. Что же нового добавил советский кинематографист к общеизвестным истинам? Его лента не стала образным сгустком нашего времени. А произошло это потому, что режиссер увлекся не раскрытием существенного в жизни своих современников, а созданием внешне эффектных кинематографических кадров с кружащимся небом, деревьями, волнами. И как показательно, что полуторачасовая лента завершается перевернутым кадром: небо — внизу, море — наверху. Здесь уже и символа нет, а есть лишь откровенная демонстрация формального «эксперимента».

А. М. Горький писал в свое время: «Формализм как «манера», как «литературный прием» чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души. Человеку хочется говорить с людьми, но сказать ему нечего, и утомительно, многословно, хотя иногда и красивыми, ловко подобранными словами, он говорит обо всем, что видит, но чего не может, не хочет или боится понять. Формализмом пользуются из страха перед простым, ясным, а иногда и грубым словом, страшась ответственности за это слово».

Не потому ли произошли и все беды фильма «День рождения», что его авторам, по сути дела, сказать-то было нечего, а «говорить», то есть снять фильм, хотелось, и вот «утомительно и многословно, хотя иногда и красивыми, ловко подобранными словами», в данном случае кинокадрами, они стали рассказывать зрителю о том, чего по большому счету жизни не знали и узнать не захотели.

И не получается ли у нас порой так, что у иного кинематографиста есть некий сюжет, жизненного содержания которого едва хватает на двадцать-тридцать минут экранного времени, а он его растягивает на двухчасовой фильм? Естественно, что неизбежно возникающие пустоты начинают заполняться «самоцельной» игрой света, цвета и т. п.

Вспоминается в связи с этим печальная судьба проката у нас и за рубежом фильма талантливого режиссера М. Калика «Человек идет за солнцем».

В прошлом году в Канне представители «Совэкспортфильма» устраивали для продюсеров просмотры этого фильма.

Один продюсер сказал, что фильм кажется ему подражательным, что он напоминает «Красный шар» Альбера Ламорисса. Конечно, если мы проанализируем работы советского и французского режиссеров, то ясно увидим, сколь отличны они по своему содержанию. Какой светлый, гуманный мир раскрывается в фильме «Человек идет за солнцем» и какой жестокий, враждебный человеку, его лучшим порывам — в «Красном шаре»! Но не случайно француз прежде всего заметил прием, каким сделан фильм Калика. Почему? Да потому, что этот прием стал во многих кадрах преобладающим, форма стала довлеющей, она ощутима именно как форма. А ведь самое большое искусство состоит как раз в том, чтобы форма была настолько слита с содержанием, что зритель как бы и не замечал ее.

Разве в фильмах С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, А. Довженко, бр. Васильевых, отлитых в богатую, высоко совершенную форму, мы ощущаем прежде всего, как это сделано? Нет. Мы захвачены пафосом происходящих на экране событий, силой революционного гнева восставших моряков, гордой трагедией Ниловны, накалом классовой борьбы в деревне, вступающей на новый путь. Содержание этих классических произведений всегда неразрывно с ясной, отточенной формой, а форма — содержательна.

В фильме же «Человек идет за солнцем» форма порой навязчиво демонстрирует себя. В таких кадрах кинокартина теряет свою теплоту, человечность.

В самом деле, поэтика фильма — раскрытие прекрасного в обычной жизни. Мальчик идет по улице, увидел подъемный кран, группу строителей, собирающихся позавтракать. Заурядный факт. А в фильме он вдруг раскрывается почти со сказочным великолепием, в благородных красках. Простые люди, приглашающие мальчика к своему завтраку, выглядят как удивительные волшебники из чудесного царства доброты и красоты, и не просто доброты и красоты, а именно трудовой доброты и трудовой красоты. И поведение маленького героя, с достоинством предлагающего свое угощение — початок кукурузы — на общий стол, полно глубокого, волнующего, прекрасного смысла.

А вот проход мальчика по ночному городу, созерцание ресторана и джазовой певички, бегущих автомобилей — уже ничего не добавляет к поэтическому раскрытию мира. Здесь только эффектные, а порой и малоэффектные кадры, демонстрирующие лишь операторские возможности.

Надуманным и в то же время инородным в поэтической ткани фильма оказался и эпизод с танцующими девушками на стадионе. Картина отдается в плен самой откровенной аллегории, условности. Пустой стадион вечером, джазовая музыка, гремящая из репродукторов, три танцовщицы, затянутые в черные трико, и сам их танец с красным мячом призваны выразить некий гимн солнцу, свету. А ведь ту же мысль, очевидно, можно было бы облечь в простые, поэтичные и в то же время жизненные, реалистические формы, как это сумел сделать режиссер в других кадрах фильма. Здесь же красота естественной жизни уступила место условной красивости, театральности. А почему? Да потому, что в данном случае режиссеру уже нечего было сказать по существу. Его маленький путешественник закончил свой путь, а режиссеру хотелось еще и еще продолжать фильм.

Попробуйте представить себе фильм «Человек идет за солнцем» короче на пятьсот-шестьсот метров, и вы почувствуете, как выиграет он от этого!

В этой связи нельзя не упомянуть и фильм «Я купил папу», поставленный режиссером И. Фрезом по сценарию В. Долгого на киностудии имени М. Горького. Трогательно, мило, с тонким психологизмом изображены на экране хлопоты маленького Димки. У мамы (как рассуждает малыш), когда она покупала его, не хватило денег, чтобы приобрести заодно и папу. Димка очень ясно представляет себе всю эту процедуру «покупки-продажи» детей и пап. И, зажав в кулаке двугривенный, малыш отправляется в дальний рейс в универмаг, в витрине которого он присмотрел себе вполне подходящего папу.

Надо отдать должное автору сценария: он наблюдателен, понимает психологию ребенка; режиссер отлично работает с маленьким актером, оператор М. Кириллов превосходно снял улицы новой Москвы. Но при всем этом идейная задача, которую поставили себе авторы фильма, весьма и весьма скромна и остается в пределах нехитрой и смешной новеллы. Ее, право, слишком мало для серьезного произведения искусства. Фильм В. Долгого и И. Фреза где-то трогает, иногда даже очаровывает, но нередко оставляет впечатление искусственной растянутости, которая в основном заполняется видами новостроек столицы, пейзажными съемками из окна автобуса и т. д.

Как известно, серию последних кинолент с малолетними героями открыл «Сережа». Но этот фильм недаром завоевал симпатии и признание зрителей. Писательница В. Панова, на основе повести которой была создана кинокартина, коснулась широкого круга социальных тем. В «Сереже» есть подлинное открытие советского мира. Глазами совсем юного героя писательница и режиссеры И. Таланкин и Г. Данелия сумели увидеть многое и важное в жизни советского общества, в отношениях людей, строящих коммунизм.

Ни один из фильмов с маленьким героем, поставленный после «Сережи», по объему жизненного материала, по глубине и зоркости проникновения в действительность, по серьезности поставленных проблем не поднялся до уровня этого прекрасного произведения.

В некоторых же картинах рассмотрение мира глазами ребенка стало в известной мере лишь п р и е м о м, освобождающим авторов от необходимости глубокого анализа и гражданской оценки изображаемых событий. В этих фильмах есть порой правдивые и милые зарисовки с натуры, очаровательные эскизы, сделанные «камерой-пером», но нет подлинной, большой жизни, которой живут сегодня страна, народ. Наше время остается, по существу, где-то за кадром.

Впрочем, герой иных фильмов не так уж и мал по возрасту. Он уже давно забыл не только о детском саде, но и о школе. Однако авторы представляют его лишь как один из вариантов Димы, который на сей раз покупает не папу, а, скажем, невесту.

Разве не таков Костика — центральный персонаж фильма «Путешествие в апрель» (сценаристы Д. Василиу, Л. Рутицкий, А. Бусуйок, режиссер-постановщик В. Дербенев)? Ни одна мысль не омрачает безоблачного чела этого порхающего по жизни папильона.

По аттестации авторов фильма, Костика — студент факультета журналистики Кишиневского университета. Он приезжает в один из колхозов на дипломную практику. Правда, по легкомыслию и беспечности Костика вместо Верхних Лазурен попал в Нижние Лазурены, а так как, привыкнув к широким жестам, он одним махом растратил свои наличные деньги, то в ожидании, пока пришлют новые, задержался в селе на два дня.

С папильоном ничего не может произойти. Он попорхает, попорхает и улетит. Так, по сути дела, развиваются события и с Костикой. Побезобразничав с милой улыбкой на устах, вкусив все плоды, какие предложили ему гостеприимные хозяева, получив даже поцелуй самой красивой на селе девушки, папильон улетел. Но в пути он затосковал, увидел красивый танцевально-джазовый сентиментальный сон и решил вернуться. Зачем? Почему? Разве он что-нибудь понял? Разве в его душе произошли какие-то морально-этические сдвиги? Разве он задумался серьезно над своей жизнью? Мы можем гадать и домысливать сколько угодно — фильм на это ответа не дает.

Впрочем, чтобы быть точными, мы должны сказать, что попытка дать ответ все же сделана. Костика видит сны, которые должны объяснить, что происходит в его душе. Сны решены приемами мультипликации. Поначалу это кажется странным, но после просмотра всего фильма находит свое объяснение. В этих мультипликационных кадрах мы видим солнце, подмигивающее и играющее на контрабасе, звезду, исполняющую соло на саксофоне. Появляется и понравившаяся Костике девушка Мариуца в образе изящной балерины, и папильон исполняет с ней некий хореографический дуэт.

Почему в этих снах все так легковесно? Да потому, что авторам нечего рассказать о своем герое, о том, что произошло в его душе, когда он встретился с новыми для него людьми. Да он и не мог этого сделать не только в силу своей поразительной бессодержательности, пустоты, но и потому, что ни одно-

му действующему лицу — ни Марнуце, ни ее отцу, ни председателю колхоза, ни сельским парням, с которыми так или иначе соприкасается герой,— авторы «Путешествия в апрель» не уделили внимания.

Операторы В. Дербенев, Д. Моторный, В. Калашников с большой выдумкой, поэтической изобретательностью, художественным мастерством сняли пейзажи лунной молдавской ночи. Они тонко подметили, как серебрятся тополя, как, словно инкрустация из слоновой кости, вправленная в эбеновое дерево, блестит на черном небе серпик зарождающейся луны. А люди в это время прошли по экрану бесплотными силуэтами на фоне этого самого ночного неба, сверкающих деревьев и утренних зорь.

В статье, опубликованной в «Литературной газете», мне уже приходилось по адресу Костики приводить слова М. Е. Салтыкова-Щедрина о героях, которые «определяют сами себя с такой наглядностью, что не представляют даже предмета для наблюдения».

Здесь же я позволю себе сделать еще одну, на этот раз весьма обширную выписку из другой критической статьи того же писателя. Его суждения имеют, на мой взгляд, прямое отношение к объекту нашего разговора.

Салтыков-Щедрин пишет: «По-видимому, нет ничего легче, как рассказать день любого человека. Встал, умылся, занимался с отвращением или с увлечением, читал... обедал, после обеда спал или опять занимался, поехал в театр, оттуда в общество, в котором говорились умные или глупые речи. Но такого рода описание, как ни преисполнено оно будет всякого рода подробностями, не удовлетворит никого. Можно разнообразить его сколько угодно, можно ввести в него не только простое воровство, но воровство со взломом, не только простой либерализм, но либерализм со ссылкою, куда Макар телят не гонял, — и все-таки ничего не выйдет. Потому не выйдет, что в жизни нет голых фактов, нет поступков, нет фраз, которые не имели бы за собой истории, которые можно было бы представить себе без всякого отношения к целому ряду других поступков и фраз. Это понимается всеми, и ценители самые обыкновенные относятся с недоверием к самым характерным подробностям, ежели они поставлены изолированно...

Все это делает роль лица, наблюдающего жизненные явления и в особенности желающего поделиться своими наблюдениями с публикой, чрезвычайно трудною. ...Читатель берется за книгу, если не для того, чтобы поучаться, то во всяком случае для того, чтобы вынести из нее какое-нибудь общее впечатление; и ежели вместо сознательных мыслей и строго соображенных образов он встречается только с бесплодной тавтологией слов, то это его огорчает».

Не с подобного ли рода бездумным «описательством» двух дней из жизни одного папильона встречаемся мы и в фильме «Путешествие в апрель»? Костика приезжает в колхоз, волочится за девушкой. Ревнивые парни изгоняют его из села. Не туда, куда Макар телят не гонял, а просто на рейсовый пароходик, дабы он отбыл в те места, откуда прибыл.

Но что может почерпнуть из всего увиденного зритель, кроме общеизвестной истины, что быть тунеядцем — плохо, а соблазнять девушек — и того хуже? Какое общее впечатление оставит в нем фильм, представляющий собою тавтологический, употребляя термин Салтыкова-Щедрина, набор образов, свидетельствующих, с одной стороны, о красоте вечерних, ночных и утренних молдавских пейзажей, а с другой — о непривлекательном «пейзаже», образуемом различными проказами папильона?

Современное молдавское село, его люди, их заботы — все это, по существу, лишь живописный фон для непритязательного рассказа о симпатичном почему-то авторам фильма шалопае. Но так происходит не только в этом фильме.

Хотя в некоторых произведениях кинокамера и фиксирует современный колхоз, завод, большую новостройку, хотя герои их одеты по последней моде и даже бросают отдельные реплики о самых злободневных событиях, — вся эта современность внешняя, мнимая. Можно весьма наблюдательно и живо передать движение толпы на железнодорожном перроне, атмосферу вечерних улиц большого города; можно очень изобретательно сфотографировать двор недавно отстроенного многоэтажного дома, молодежную вечеринку в новой квартире, можно как будто бы подметить многие приметы сегодняшнего дня,— и все же в результате обнаруживается, что наше время в его истинном измерении и содержании ускользнуло из фильма.

Речь идет о картине «Утренние поезда», поставленной Ф. Довлатяном и Л. Мирским по сценарию А. Зака и И. Кузнецова на «Мосфильме». Старое, олицетворенное в этом фильме в образе Павла, исследуется, рассматривается подробно, со всех сторон, а новое служит лишь фоном, на котором разворачивается атака старого. Павел терпит крах не в столкновении с новой моралью, не с тем новым, что все прочнее входит в нашу жизнь, а благодаря случайности. Правда, в этой случайности есть элемент закономерности: катастрофа, жертвами которой становятся герои фильма, происходит по вине Павла, который, как всегда, эгоистично думал лишь о себе, о своем удовольствии.

Но характер Павла рассматривается, так сказать, имманентно, в самом себе. На первый взгляд может

показаться, что Павел погружен в атмосферу сегодняшней жизни, однако в действительности он изолирован авторами от широкого советского мира.

Трое других героев — рабочие парни, которые как будто бы должны представлять в фильме этот современный мир,— занимают позицию сторонних наблюдателей, хотя один из них влюблен в ту самую Асю, которую отнимает у него и затем оскорбляет Павел.

Знакомясь с этими пареньками из «Утренних поездов», невольно вспоминаешь трех товарищей из известного романа Э. Ремарка. С какой страстью боролись они за жизнь любимой женщины одного из друзей! А наши советские ребята изображены в фильме холодными резонерами, пересмешниками, которым ничего не дорого и которые не могут ни сражаться за свое счастье, ни выступить против зла, ни помочь другу...

Лев Николаевич Толстой писал как-то М. Е. Салтыкову-Щедрину: «...Когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но когда пишешь то, что будут через год читать миллионы и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение».

Не создают ли иные наши кинематографисты свои произведения «в халате» и «для своего круга», забывая о том большом зрителе, который по праву ставит им всякое лыко в строку?

Сценарист, режиссер, оператор, актеры — все должны быть на уровне эпохи, мыслить ее масштабами, вдохновляться ее пафосом, стоять на самой стремнине ее потока.

И тогда наше великое время, время побеждающего коммунизма войдет в их произведения весомо и зримо.

*Л. ГУРЕВИЧ*

# Как обрезают крылья

Если попытаться одним словом выразить впечатление от двух новых работ «Ленфильма» *, пожалуй, самое точное слово — огорчение. Глубокое огорчение. Произошло непонятное и странное превращение. Вероятно, в любой другой области его сочли бы элементарной бесхозяйственностью. Как же иначе оценить труд портного, превращающего добротный материал в дурно сшитый костюм? Как оценить работника, переводящего дорогую нержавеющую сталь, ну, скажем, в банные шайки?

Проза Виктора Конецкого, видимо, всерьез привлекает к себе кинематографистов. За полтора года на экраны вышли три фильма по его рассказам и повестям. Сценарий одного из них — «Путь к причалу» — написал сам автор, два других рассказа экранизировали опытные кинодраматурги. Что притягательного открыли они для себя в творчестве молодого автора? Может быть, такой вопрос покажется схоластическим, но его невольно задаешь, глядя на экран.

Для меня, например, творчество В. Конецкого менее всего связано с «романтическими» атрибутами моря. Долгая и нелегкая морская жизнь самого автора превратила море в его произведениях в настолько органичный и внешне будничный фон, что словесная шелуха восторгов отлетает. Остается любовь к морю, его знание, доскональное, глубокое. Отлетает красивость — остается суровая красота. И это происходит не только с пейзажами, но прежде всего с героями морских рассказов. Они просты и внешне неприметчательны. Они труженики и работают, думают, действуют без позы, без эффектов. Прокуренные трубки не дымят в зубах просоленных капитанов, и разбитные матросы не совершают эквилибра на вантах. Конецкий пишет точно и спокойно, без бенгальских огней. Зато потом, когда закрываешь книгу, происходит удивительное: казалось бы, будничное, «рабочее» море, молчаливые, нескладные люди — но все это оборачивается высокой романтикой мужества и глубокой человечностью.

Этот «ключ» почему-то безнадежно потеряли или не стали искать ленинградские кинематографисты. Они сделали два фильма, непохожие друг на друга во всем, кроме одного — фильмы эти удивительно чужды стилистике и духу повестей В. Конецкого.

В «Завтрашних заботах» оторопь ощущаешь уже при первом появлении на экране героев — Глеба

* «Если позовет товарищ...». Сценарий Б. Чирскова по рассказу В. Конецкого. Режиссер А. Иванов. Оператор Е. Шапиро. Художник Н. Суворова. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Г. Салье. «Ленфильм», 1963.

«Завтрашние заботы». Сценарий Б. Метальникова по мотивам повести В. Конецкого. Режиссеры Г. Аронов и Б. Метальников. Оператор К. Рыжов. Художник М. Иванов. Композитор А. Пригожин. Звукооператор С. Шумячер. «Ленфильм», 1963.



«Завтрашние заботы». Е. Добронравова — Агния, А. Азо — Глеб Вольнов

Вольнова (А. Азо) и Якова Левина (Ю. Дедович). Разумеется, внешнее соответствие сложившемуся представлению о литературном герое — дело сугубо индивидуальное. Но часть за частью разворачивается фильм, и видишь, что изменена не внешность, а сама суть образов. Мало того, что персонажи повести помолодели на добрый десяток лет. Вместе с годами исчез багаж раздумий, тех самых «завтрашних забот». В восемь частей фильма в самом деле трудно втиснуть биографию Глеба или прошлое Якова. Но диалоги и поступки капитанов в фильме почти ничего не прибавляют к представлению о малоинтересных людях. Два характера, точно и ясно увиденные в повести, исчезли: у героев вообще нет характеров — они безлики. Они не мыслят. А в повести более всего привлекает ход размышлений автора и героев. Глеб Вольнов — неудавшийся философ — дорог вдумчивым отношением к миру. Его беспокоит отнюдь не только трудная любовь к Агнии. Перегон кораблей, судьба механика — отца погибшего друга, забота о будущем сегодняшних курсантов — «как сделать их моряками», тоска по матери, наконец, размышления о жизни, любви, времени. Не случайно он неотрывно вспоминает прошлое — «ничего нельзя забывать». Не случайно одна за другой встают в его памяти картины истории страны, увиденные взглядом мальчика, юноши: эпопея челюскинцев и Испания, возвращение солдат в сорок пятом. Вольнов и сегодня живет одной жизнью со своей страной, с затерянным караваном: идут телеграммы, гудит за облаками самолет — ледовый разведчик. Социальный, общественный фон все время «дышит» в повести, в ней ощущаешь связь, казалось бы, скромного дела капитанов сейнеров с жизнью тысяч людей. Ведь не зря же на вопрос матери: «Разве не могли вывезти икру без него?» — Глеб отвечает: «Сегодняшний век требует прежде всего поступков».

И вот ничего — ну, буквально ничего!— подобного нет в фильме. Как будто вывалилось все сквозь дыры странной сети, удерживающей только мелкую рыбешку. Нет радости победы над стихией, когда караван шел вперед, и ничто не могло его остановить. Нет внутренней духовной связи механика Битова и Глеба, потому что нет в фильме третьего — Сашки Битова, который «пришел к ним в Восточно-Сибирское море». А раз так — нет и трагедии гибели старика-механика.

А что же есть? Есть все тот же «треугольник», странная женщина (Е. Добронравова), ревность и, конечно, примирение во имя «мужской дружбы». Право, не в пуританстве тут дело! Можно и нужно делать фильмы о трудной любви, родившейся неожиданно и стремительно, и о том, что такое внутренний такт и внимание, умение не обидеть, умение разглядеть главное в близком человеке. Но можно ли сводить лишь к этому большой круг тем, образов, мыслей настоящей прозы? Порой создается впечатление, что кадры на сейнере нужны лишь как мостик для перехода к очередным воспоминаниям Глеба об Агнии. Сохранив формально конструкцию повести (постоянные возвраты в прошлое), сценарист и режиссеры до крайности обеднили ее суть. Глеб в повести вспоминает отрывочно и коротко, каждый раз открывая себе и нам новые грани в характере отношений с Агнией. Конецкий видит остро, видит точные проявления личности. Авторы же фильма задались целью показать пресловутый процесс развития чувства. Но, к сожалению, это им не удалось. Эпизод в доме Агнии растянут и скучен. Бессмысленными представляются и новый персонаж — подруга Агнии, и сцена молчаливого ремонта магнитофона, намеренно многозначительная внешне, но внутренне неглубокая и пустая.

Ведь, по существу, и эта линия повести безнадежно обмелела в фильме. В повести был радостный и оптимистический итог: освобождение Агнии и от мужа, интеллигентного мещанина, и от запутанной неразберихи в самой себе: «...я вам благодарна, вы помогли мне решиться... Мне теперь свободно и легко дышать». Но такой Агнии — с чуткой и нежной душой, с неудержимым желанием освободиться и вновь летать, Агнии умной и ироничной — нет в фильме. Есть бледная копия, поверхностный набросок, полный все той же ложной многозначительности.

Общего в нем с героиней повести не больше, чем у старого домика со скрипучей лестницей на страницах книги с его лощеным, «модерновым» двойником на экране.

В современной критике все чаще можно встретить вздох сожаления по поводу «непереводимости» литературы на язык кино. Задача, что и говорить, сложная. Мне, например, представляется, что «Завтрашние заботы» вообще невозможно перенести на экран: как быть с размышлениями автора, с его точным словом? Как передать сдержанную, строгую и в то же время интеллектуальную атмосферу вещи?

Повесть «Если позовет товарищ...» легче поддается экранизации. Но и в ней немало подводных камней: хотя бы все та же авторская позиция, наблюдательный и улыбчивый взгляд со стороны. Удалось ли авторам экранизаций преодолеть сопротивление литературного материала?

Мне кажется, нет. Похоже на то, что слишком много усилий было затрачено на сугубо формальную сторону. В обеих повестях постоянно перемежаются сегодняшнее и прошедшее, явь и воспоминания. В каждом фильме эта задача решается по-своему. У сценариста «Если позовет товарищ...» Б. Чирскова воспоминаниям, как правило, предшествует внутренний монолог Шаталова, который «подводит» к экскурсу в прошлое. Однако этого текста оказывается безмерно много. Он звучит, уже не только предваряя воспоминания, голос почти не умолкает, как в плохом документальном фильме. И тогда прием обесценивается. Зачем же внутренний монолог, это своеобразное (но не единственное) средство проникновения в психологию персонажа, растрачивать по мелочам, как простую информацию? Ведь нередко в фильме монолог поясняет ясное, толкует растолкованное. Где уж тут говорить об адекватности литератур!

В «Завтрашних заботах» авторы предпочли другую крайность: ни одного слова внутреннего монолога. Режиссура ищет (и порой находит) точные стыки кадров реальности и воспоминаний, без надоевших наплывов. Но удачные пластические решения не могут стать универсальной отмычкой. Сценарист использует еще один не очень новый и тем не менее удачный в канве фильма прием. Диалог Агнии и Глеба, показанный второй раз, как бы «новыми глазами» (глазами Глеба), надолго запоминается — он действительно в какой-то мере эквивалентен литературному методу обнажения подтекстов. Но опять-таки это происходит лишь один раз. Думается, именно в «Завтрашних заботах», где герои много и интересно размышляют, внутренний монолог куда более необходим, чем в фильме «Если позовет товарищ...». Воинственное догматическое отрицание приема «на корню» не принесло пользы картине.

Вообще говоря, нет смысла ставить в вину авторам употребление или неупотребление тех или иных приемов. И отход от строго выстроенного сюжета, и показ «процесса, а не результата», и постоянные «сдвиги во времени» — все это может служить и на пользу и во вред художественному произведению: важно, для чего это делается, каков результат. Но процесс развития чувств становится интересным, если глубоки характеры персонажей, если знакомство зрителя с ними не поверхностно, как получилось в «Завтрашних заботах». А рыхлая композиция фильма еще раз помогла отключить «треугольник» от реальности, от будней, от того же перегона судов. Судьбы героя и героини оказались в некоем вакууме. Не случайно в картине в большинстве кадров так беден «второй план», так невыразительна атмосфера действия. Эпизоды погрузки сейнера и столкновения судов, встречи с Агнией в ресторане воспринимаются как вялые иллюстрации к книге. В них исчезает, казалось бы, главное, к чему стремятся авторы фильма,— настроение. В этом смысле значительно удачнее пейзажи архангельских белых ночей. Но в образном строе фильма так и не нашлось места постоянному «персонажу» Конецкого — морю. Речь идет не об отдельных натурных кадрах — их немало,— но именно об образе моря. У Конецкого море одушевлено: оно «все знает», оно «любит» или «не любит». В фильме море — только место действия.

Нельзя сказать, чтобы изобразительный строй кар-

«Если позовет товарищ...». О. Афанасьев — Шаталов, А. Ткаченко — Манька



тины был случайным. В нем сказалась та же тенденция «камерности». Но нарочитый отказ от глубинных кадров, от динамичных мизансцен зачастую просто производит впечатление устарелости фильма: в каком же году он снят, откуда такая многозначительная и мертвящая статика? И когда камера вырывается (хотя и редко) на простор моря или в кают-компанию на совещание капитанов, словно глотаешь свежего воздуха. Из однообразно-томительного мира в общем-то скучных «переживаний» повествование приходит к людям — смелым и опасливым, веселым и грустным, но в общем-то действенным, достоверным и ярким. Но таких эпизодов совсем мало, да они и не очень интересуют авторов фильма. В итоге «углубленный психологизм» треугольника лишается жизненных соков, становится вымученным.

На экране — облегченная, «камерная» версия мужественной и раздумчивой книги. Трудное стало легким. А романтика так и не родилась в фильме, потому что мужественные и сдержанные, влюбленные в свое дело моряки превратились в достаточно инфантильных молодых людей, занятых в основном лишь своими «сердечными» травмами и обидами. Да она и не может родиться среди «малых» (искусственно уменьшенных) дел и мелких мыслей. В формуле творчества Конецкого, которую я условно определил бы как путь «к романтике через прозу», авторы фильма акцентировали лишь вторую часть.

Как ни парадоксально, но к тому же результату приходит и картина «Если позовет товарищ...». Здесь, напротив, подлинной романтике преградила дорогу искусственная «псевдоромантичность» всего строя фильма. Когда режиссер А. Иванов и оператор Е. Шапиро снимают крупные планы актеров на фоне орудийных башен и мачт, когда гремят стрельбы, когда моряки выпячивают грудь в строю или отплясывают на набережной у причала,— ощущаешь, что за борт на сей раз выпала «проза», а точнее, правда и строгость образов и обстановки действия. Слишком цветаст изобразительный строй картины: костюмы, интерьеры, пейзажи. Слишком аффектированы диалоги, слишком «нажимают» актеры (особенно исполнитель роли Шаталова О. Афанасьев). Так ли обязательно раздувать ноздри, произнося монолог о морском ветре, и так ли необходима «скупая мужская слеза» в финале? И в самом деле, нелегкая судьба Шаталова при помощи режиссерской педали превращается в слезливую драму, а мужская дружба обрастает сосульками сантиментов.

Финал фильма прямо-таки обескураживает. Вместо взволнованных и коротких строк записки, адресованной Шаталову из погибающей подлодки («Ты на карниз вылезал... а я волновался, что ты простудишься...»), Дмитрий читает монолог о собственной силе, и соответственно «глаза его влажнеют». И снова приходится думать об утрате мужественной силы, власти над собой, ироничного и стойкого отношения к «житейским бурям» — всего, что органически свойственно героям Конецкого. Нет, романтический герой не состоялся и здесь.

Картину эту на первый взгляд трудно упрекнуть, подобно «Завтрашним заботам», в сужении темы, в обесценивании авторского замысла. Но на самом деле это так. Только в «Товарище» это происходит «впрямую» — путем изоляции героев от внешней среды, путем купирования важных размышлений и важных связей явлений во имя претенциозного психологизма.

Несмотря на то что сюжет рассказа и сценария вполне исчерпывается историей трех человек, он никак не является «мелкотемным». Никогда не будет мелкой тема душевной щедрости, тема самоотверженной, преданной дружбы. Авторы скрупулезно и точно перенесли рассказ на экран, но все же фильм оставляет унылое впечатление. Отчего? Быть может, оттого, что рассказ «переведен» слишком точно. Нет ни одного места в сюжете, которое авторы фильма рискнули бы опустить. Одна-две прозаические строчки оборачиваются эпизодом. Огромное количество текста переносится во внутренние монологи. Все обсасывается подробно и тщательно. С экрана в зал не идут токи чувств, волнение героев не передается зрителям: им передается иллюстрированная информация. Вялые ритмы, скованные мизансцены подчеркивают тяжеловесность постановки. Картине не хватает легкости, чувства юмора, авторской улыбки, которую так легко схватываешь при чтении. Если бы артист А. Ткаченко, играющий Маньку, нашел вместе с режиссурой меру улыбчивой иронии по отношению к своему славному и нескладному, прямолинейному герою, роль могла бы стать интересной. Но, к сожалению, точный внешний рисунок образа засоряется у Ткаченко все той же преувеличенной серьезностью, режиссерским подчеркиванием. Казалось бы, все просто: прощание Маньки с друзьями, немного забавное, немного грустное. Но зачем же многозначительно оставлять фигуру Маньки в опустевшем кадре, зачем греметь оркестру? Зачем нажимать педаль и набирать каждую строку курсивом? Ведь рано или поздно наступает инфляция громких слов; искусственный пафос не может захватить зрителя.

...Подведем итоги. Два новых фильма — о сдержанных и красивых людях, о подлинно романтических чувствах и романтической профессии — не получились. Поза «поэзии» не менее опасна, чем поза «прозы». И расшитая блестками сентиментальная «приподнятость» не менее далека от подлинного взлета, чем замкнутое в вакууме психологическое исследование.

С. ЦИМБАЛ

# Каиново царство...

Не так-то просто называться во всеуслышание Каином, числиться к тому же восемнадцатым по счету и исполнять со всей предусмотрительностью хлопотные для пожилого человека обязанности августейшего жениха. И не так-то легко находить все новые и новые поводы для недовольства и подозрений и утолять нелепыми выходками свою ненасытную потребность унижать окружающих и возвеличивать себя. Но ведь Каину XVIII — вовсе не первому из королей — пришлось корчить из себя мудреца, будучи несомненным идиотом, прикидываться провидцем, не различая на самом деле ничего дальше собственного носа.

Но всего этого хуже ни с того ни с сего очутиться в злой и веселой сказке *, где все твое проклятое каинство выворачивается наизнанку, где тебе решительно негде спрятаться от множества пристальных, настойчивых и строгих человеческих взглядов и где по самым естественным законам сказочной жизни с каждым может случиться самое невероятное из того, что способна придумать и изобрести неугомонная и пренебрегающая этикетом человеческая фантазия. При помощи некоего самовзрывающегося комара, сказочного подобия атомной бомбы, Каин XVIII хочет сеять страх и именно от страха погибает сам. Как известно, такое происходит не в одних только сказках.

Короля Каина XVIII, злобного и наиподлейшего болвана, которого отрекомендовал нам с экрана Эраст Гарин, угораздило попасть в сказку примерно так, как попадают в скверную историю или в «неожиданный переплет». Он и сам, должно быть, не понял, как это случилось, и пришлось ему, хочешь не хочешь, выставить напоказ и свою скотскую жестокость и свою тошнотворную трусость, претензии неустрашимого завоевателя и презренное искусство ползанья на коленях. По отношению к таким особам, как Каин, справедливо старое изречение: там, где отсутствует что-либо значительное, им становится что-либо мелкое. Каин слишком ничтожен, чтобы стать крупным подлецом; мизерная злоба и тщедушная ненависть начинают повелевать им.

У великолепно сыгранного Э. Гариным Каина блудливые и жадные глазки, которые ни на одну минуту не становятся глазами, а остаются именно глазками. Во взгляде этих бегающих глазок и не ночевала мысль, и все, что Каин делает, кажется на редкость бесцельным, произвольным и противопоказанным здравому смыслу. Он весь такой, каким его охарактеризовал актер,— воплощение нелепости мира, который не только венчает на царство, но и вообще терпит существование таких вот, как он, оголтелых, насквозь пропитанных человеконенавистнической злобой ублюдков. Эраст Гарин — один из самых своеобразных по внутреннему складу актеров советского кинематографа. Все его герои кажутся похожими только на него самого, и вместе с тем все они отмечены острой и злой наблюдательностью художника, точным пониманием нелепого и страшного в людях, способностью беспощадно клеймить это нелепое.

Сказочная история, рассказанная в фильме Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро «Каин XVIII», не нуждается, вообще говоря, в какой бы то ни было расшифровке. Ее «первый план» и «второй план», текст и подтекст слиты здесь воедино. Постановщики картины с самого начала не делают тайны из того факта, что рассказываемая ими сказка не что иное, как политический памфлет, острие которого направлено против неофашистских атомщиков и тех оголтелых прислужников империализма, нежное воображение которых сильнее всего дразнят картины грибовидных облаков над выжженной и умирающей землей. В этом смысле аллегория «Каина XVIII» шита, как говорится, белыми нитками. Но прибегать к такого рода аллегории было бы совершенно бессмысленно, если бы сам сказочный сюжет оказался лишенным живой поэтической достоверности.

Даже самые трезвые, умудренные годами зрители, отлично знающие, для чего поставлена сказка и каков ее скрытый смысл, хотят верить в подлинность сказочного мира и реальность сказочных героев. Сентенция сказки становится назойливой и бестактной, если сама сказка торопится разоблачить себя и обнаружить свое притворство. Это в одинаковой степени относится и к «сказочной» драматургии и к «сказочной» режиссуре в кинематографе. Там, где авторы «Каина XVIII» помнили об этом, избранный ими жанр полностью оправдал себя. Образ самого Каина XVIII — неопровержимое тому свидетельство. Там же, где они этим правилом пренебрегли, юмор ее тяжелеет и краски блекнут.

Однако тут важно сразу же отметить одно очень важное обстоятельство. Жанр сказки-памфлета редко привлекает к себе внимание наших кинема-

* «Каин XVIII». Сценарий Е. Шварца, Н. Эрдмана. Режиссеры Н. Кошеверова, М. Шапиро. Оператор В. Розовский. Художники В. Доррер, А. Векслер. Композитор А. Спадавеккиа. Звукооператор И. Волк. «Ленфильм», 1963.



«Каин XVIII». (Слева направо) М. Жаров — военный министр, Э. Гарин — король Каин XVIII, А. Бениаминов — ученый

тографистов, и уже одним этим факт постановки «Каина XVIII» заслуживает самого доброго к себе отношения. Неоспоримы проявленное в картине мастерство постановщиков, вкус и сдержанность в пользовании сатирическими красками, строгая простота построения кадра. Но, как известно, есть такие достоинства, которые легко превращаются в недостатки. Лаконичность, например, превосходна, когда, несмотря на скупость изобразительных средств или, правильнее говоря, благодаря этой скупости, точно и исчерпывающе выражена мысль. Но та же лаконичность может оказаться совершенно неоправданной, если по вине ее мысль остается урезанной, недосказанной и неуточненной.

В картине немало сценарных и режиссерских находок, которые сами по себе веселы и остроумны,— честь им, как говорится, и место в сатирическом фильме. Под пышными, аккуратно расколовшимися формами бронзовой нимфы притаился один из шпионов, расставленных предусмотрительным министром внутренних дел. С привычной и деловитой грустью глядит на свое строгое начальство маленький и послушный человечек, крохотную роль которого исполняет талантливый Николай Трофимов. К месту казни на своего рода специализированном транспорте — эшафоте-передвижке — торопится палач: в каиновом королевстве эшафоты могут понадобиться в разных местах, и не строить же их каждый раз заново. В минуту крайнего одиночества и отчаяния единственным утешителем Каина оказывается человек, который деликатно именует себя «туалетным работником». Борис Чирков рисует печальную и спокойную доброту «туалетного работника» безо всякого, что называется, комикования, менее всего заботясь о том, чтобы вызвать смех.

Разумеется, незачем размусоливать каждую счастливо найденную шутку и подробность, развивать ее и любоваться ею. Но по законам жанра и, главное, по законам человеческого восприятия каждая из них должна быть о т ы г р а н а полностью. Что-то завершающее должно случиться со шпионом-нимфой даже после того, как в нем отпала прямая сюжетно-ситуационная необходимость. Чем-то должна быть исчерпана до конца роль эшафота-передвижки, после того как она прибыла к месту назначения. В каком-то смысле у шутки должны быть свое начало, своя кульминация и своя развязка — все это в микроразмерах, но непременно должно присутствовать.

В этом и заключается, если угодно, комедийный профессионализм, отработанность и точность комических эффектов.

Еще об одном обстоятельстве хотелось бы здесь напомнить. В условиях кинематографа метраж — понятие прежде всего эстетическое. Иной эпизод может показаться зрителям слишком кратким, несмотря на то, что на самом деле его протяженность достаточно велика. Это потому, что занимаемое им в фильме место не соответствует его реальной драматургической значимости. И, наоборот, иной эпизод, вовсе не длинный, представляется слишком затянутым из-за своей драматургической бесцельности или второстепенности. Одна из центральных по внутреннему своему значению фигур «Каина XVIII» — фигура ученого, того самого напуганного и великого чудака, который в результате многолетних научных трудов вывел свою породу атомного комара. Наступая, так сказать, на горло собственному комическому дару, Александр Бениаминов играет его с несколько преувеличенной серьезностью и многозначительностью, но эта серьезность и многозначительность не получают никакого драматического завершения. Напротив, в драматургии образа есть прямые противопоказания подобной многозначительности. Оказывается, этот чудаковатый и хилый старик женат на совсем молоденькой и не чуждой внезапным лирическим порывам женщине. Но это немаловажное, с точки зрения комедийной логики, обстоятельство повисает в воздухе, ничего в старике не объясняет, ни к чему само по себе не приводит.

Между тем само значение ученого в картине гораздо больше отведенного ему места. Ведь внутренний конфликт между ученым, совершившим великое научное открытие, и завладевшим этим открытием безрассудным правителем и составляет главную сюжетно-драматическую пружину памфлета. Стало быть, раскрытие комедийными средствами характера ученого, точнее, его бесхарактерности, переживаемые им личные потрясения, превратности его семейной жизни могли бы придать гораздо большую жан-

ровую достоверность картине. Между тем образ ученого оказался по воле сценариста где-то сбоку от главной сюжетной линии картины, а образ его жены, если позволено будет так выразиться, сбоку от него самого. Вместо этого на первый план выступает неточно найденная авторами линия принцессы Милады и Яна.

Вообще некоторые из просчетов картины непосредственно связаны с просчетами сценария, само происхождение которого в известной степени осложнило дело. Когда-то Евгением Шварцем был написан черновой вариант сценария, в котором использовались некоторые мотивы его «Голого короля». Сценарий не был закончен, и после смерти писателя завершение работы над сценарием взял на себя Н. Эрдман. В созданном им варианте от сценария Е. Шварца осталось немногое, а то, что осталось, пришло в известное противоречие со вновь сочиненными ситуациями и новым текстом. Легко различимым оказалось несходство литературных индивидуальностей двух писателей — их юмора, выдумки, человеческой интонации. Смешное у Шварца неизменно приправлено философической «горчинкой». Юмор Эрдмана «репризен», рассчитан на непосредственный и немедленный зрительский отклик. Все это в известной степени отразилось на характере актерских решений. Э. Гарин и Л. Сухаревская, Б. Фрейндлих и А. Бениаминов ближе к манере Е. Шварца, а М. Жаров и Ю. Любимов, напротив, тяготеют к сатирической прямоте Н. Эрдмана.

С отличным вкусом решили свою задачу художники В. Доррер, А. Векслер, художник по костюмам М. Азазян и композитор А. Спадавеккиа. Декорации свободны от традиционной сказочной пышности. Если можно так выразиться, они сказочны по-современному — их фантастичность и обусловленная самим сюжетом причудливость отвечают представлениям современного человека, в котором так легко уживаются любовь к сказке и, на всякий случай, ирония по ее адресу. Похвалы заслуживает также работа оператора Э. Розовского. Только в массовых и групповых сценах она кажется слишком сдержанной и спокойной. Так, например, в эпизодах ожидаемой казни ждешь большей подвижности кинокамеры. Здесь операторская сдержанность, отказ от неожиданных ракурсов не очень оправданы.

Евгений Шварц, блистательный автор тонких и умных сказок, рассказываемых сегодня со сцены и экрана, говорил, едва заметно усмехаясь: «Сказки что люди: многие из них чем старше, тем лучше, и это очень утешительно». Сказка, рассказанная нам авторами «Каина XVIII», тоже не так уж молода, но, право же, она не становится от этого менее нужной людям. Студия «Ленфильм» и авторы картины сделали доброе и важное дело, обратившись к жанру сатирического памфлета и создав фильм, который гневно и убежденно разоблачает атомного психопата, безумствующего в сказке совершенно так же, как иные маньяки-атомщики не прочь были бы хозяйствовать в действительности.

В. СУХАРЕВИЧ

## Любой ценой

Развеселить зрителя! Конечно же, это важная задача комедии, и, конечно, веселья прежде всего все мы от нее ждем. Но как по-разному это можно сделать! Ведь внутри комедийного жанра давным-давно определились и обособились произведения самые различные по стилю и форме. Тут и водевили, и обозрения, и скетчи, и трагикомедии, и памфлеты, и бытовые комедии, и, наконец, то, что мы называем высокой комедией, которая ставит крупные проблемы жизни общества.

И потому здесь особенно необходимо единство стиля. Комедия может быть от начала до конца условной, но раз условие поставлено, раз правила игры определены — жанр требует безупречного, точного и выразительного исполнения. Зрителю небезразлично, в какую игру с ним играют. Настроившись на водевиль, он недоумевает, встречая натуралистические сцены и глубокомысленные рассуждения, а глядя бытовую комедию, изумляется, обнаружив в ней откровенно водевильные перипетии. Водевиль часто как бы глумится над правдоподобием, а неправдоподобие в бытовой комедии принижает, делает абсолютно неубедительным все, что в ней есть — естественное, правдивое, открытое в жизни. Вот почему даже хорошо задуманные, отлично сыгранные, но эклектичные по стилю комедии кажутся надуманными и искусственными.

Это вовсе не означает, что комедия не может строиться на контрастах, что в ней не могут перемежаться юмор и, скажем, лирика. Стендаль говорил



«Королева бензоколонки». Н. Румянцева — Людмила Добривечер

о том, что он плачет только в опере-буфф, потому что в ней печальное среди смешного печально вдвойне. Но здесь и оно должно быть построено, выписано, выверено по законам комической оперы.

Чистота жанра — обязательное условие успеха любого комедийного фильма. С этой точки зрения мне бы и хотелось разобрать новую кинокомедию «Королева бензоколонки»*.

«Королева бензоколонки». Забавное название, не правда ли? Обещающее название. Пышный титул в соседстве с таким прозаическим придорожным сооружением. Черт знает что можно здесь предположить, придумать и подсмотреть: идут машины, мелькают тысячи лиц, выявляются интересные характеры. Но автор сценария П. Лубенский и режиссеры фильма А. Мишурин и Н. Литус отправляются на шоссе не только с надеждой отыскать что-то новое, жизнью рожденное, но и берут с собой кое-что из старого кинематографического багажа.

Начинается фильм балетом на льду. Затем следует трюк— на громадный барабан падают слезы, и барабан гудит. Так неестественно звонко оплакивает свою судьбу Людмила (Н. Румянцева), не принятая в балетную труппу. Ага, смекают зрители, начинается музыкальное ревю. Ан нет!

Девушка решает тренироваться. Надевает ролики и выбегает на дорогу, чтобы катить неизвестно куда.

* Сценарий П. Лубенского. Режиссеры А. Мишурин, Н. Литус. Операторы М. Иванов, А. Пищиков. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор С. Сергиенко. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1963.

Когда ее спрашивает об этом симпатичный шофер автобуса Слава (Ю. Белов), она отвечает: «На Северный полюс!» Туда бы ей и следовало отправиться, если бы комедия была музыкальной и эксцентрической, какой она представилась в первых кадрах. Но, увы, она свернула на другую дорогу. Отвергнув ухаживания Славы, Людмила ищет работу. Взглянула на плакат, увидела красавицу-экскурсовода из туристского автобуса — и решила: буду экскурсоводом. Что ж, дело житейское — плакат сыграл свою пропагандистскую роль. Но через минуту новый «аттракцион» — окруженный осами, в сетчатом скафандре продавец газированной воды. И пока Людмила пьет воду, осы превращают ее в чудовище. А тут уж, согласимся, нет ни грана правдоподобия.

Людмила в автотресте. И когда она заявляет, что хочет стать экскурсоводом, директор Бабий (С. Блинников) смотрит на плакатную красавицу, потом на Людмилу (лицо-то распухло!) и смеется. А за ним и все водители, как раз в этот момент оказавшиеся тут же. Естественный смех. Но, боже, какой неестественной и примитивной уловкой он вызван!

В сущности, весь фильм представляет собой нагромождение искусственных трюков и ходовых комедийных масок. А между тем характер-то выбран интересный — живой, острый, темпераментный. У бензоколонки появляется милая, энергичная, обаятельная девушка; — тут бы и показать, как она усмиряет строптивых, борется с ленью и равнодушием.

Впрочем, все это показано. Но как? В первый же день, встав на дежурство, она не столько заправляет машины бензином, сколько мечется среди конторских книг (разложенных почему-то на разных столах — так смешней), а машины тем временем выстраиваются в очередь.

Затем начинаются сцены ревности. Буфетчица ревнует Людмилу к начальнику бензоколонки. Возникает надежда, что завяжется конфликт с появлением бывалого шоферюги Медведя (В. Белокуров), но он просто дерзит и уезжает, забывая заплатить за бензин. Вот этот долг и держит Людмилу у колонки (какой тонкий сюжетный ход!). Однако потом, когда Медведь возвращает деньги, Людмила остается — она уже привыкла к дороге, новой работе, к новым друзьям. Она берет в оборот начальника — надо насадить цветы и устроить для детей-пассажиров... карусель.

К несчастью, не одну такую «карусель» устраивают для зрителей авторы фильма. Стилягу киномеханика обуревают нежные чувства, он даже становится на ролики, чтобы добиться взаимности у Людмилы. Тогда шофер Слава хватает его за шиворот и протягивает вслед за автобусом по шоссе, да так, что искры летят от роликов! Вслед за этой, явно

трюковой и примитивной по выдумке сценой нам демонстрируют двух начальников дорожных отделов, которые никак не могут договориться, кому из них ремонтировать мост. Живая «жанровая» сцена! А затем оба начальника проваливаются в реку и выплывают, обвитые водорослями, с ужимками и жестами, которые и Глупышкину не сделали бы чести. Но самая главная «карусель» крутится под занавес, когда всех проезжающих водителей Людмила мобилизует на ремонт моста. И водители, все до одного, забыв о грузах и подорожных, включаются в строительство и в стремительном водевильном темпе возводят мост!

Конечно, есть в этой комедии сцены, сделанные актерски точно и убедительно, но стремление режиссуры смешить во что бы то ни стало, смешить любым способом в конечном счете действует угнетающе. Внутреннее движение в фильме, по сути, отсутствует — связанные довольно примитивным сюжетом, следуют друг за другом эпизоды, в большинстве своем необязательные, надуманные, а то и попросту нелепые. Порой неловко становится за актрису Н. Румянцеву, когда видишь ее «королеву» в шаблонных донельзя ситуациях. Живость ее героини выглядит подчас натужной, а увлеченность деловыми хлопотами — наигранной. Здесь эксплуатируются приемы, накопленные актрисой в «Неподдающихся» и в какой-то мере в «Девчатах». Однако там «работал» материал, в котором и поступки и переживания были органичны для героев и, стало быть, достоверны для зрителей. В «Королеве бензоколонки» нам предлагают характер по-прежнему инициативный, и боевой, и задорный, только на этот раз втиснутый в незатейливую комбинацию многократно проверенных комедийных штампов.

И самое важное — за всеми этими трюками (добавлю — трюками в большинстве своем неуклюжими и тяжеловесными) нет мысли по-настоящему самостоятельной. Правда, героиня остается у бензоколонки — авторы утверждают, что искать призвание не обязательно в балете, можно обойтись без блеска прожекторов и грома аплодисментов, что человек может найти себя и завоевать уважение и любовь окружающих и в скромной должности бензозаправщицы. Ну что же, спорить тут никто не станет. Но ведь дальше этой истины фильм не идет. Да и сама она по отношению к «Королеве бензоколонки» выглядит весьма условной, ибо характер, хотя и найденный в действительности, вынужденный действовать в обстоятельствах малоправдоподобных, сам теряет в достоверности. А происходит все оттого, что комедии — бытовая и эксцентрическая — в фильме не сливаются, они существуют врозь, каждая сама по себе, опровергая одна другую.

Инна ЛЕВШИНА

## Маленькое колесико истории

Мы видели уже немало фильмов на антирелигиозные темы. Большинство — и удачных и малоудачных — решалось в жанре драмы. Это и естественно. Торгашеское лицемерие пастырей, невежество и фанатизм паствы, противоестественность сектантства — все это вызывает драматические коллизии в жизни, вносит в фильмы горький и страстный протест художников.

Картина «Конец света»* сначала, пожалуй, вызывает недоумение. Не слишком ли легкомысленно рассказывают авторы о весьма серьезных вещах? Уместны ли здесь ироническая интонация, спокойный, повествовательный тон?

Но, доверившись авторам, начинаешь понимать, что вовсе не легкомыслие и не желание посмешить руководило создателями фильма. Авторы прекрасно понимают серьезность проблемы. Они понимают, что идеологическая работа, которая ведется по формальным показателям, без души и страсти, превращается в пустую трату времени. И разговор об этом уж ничего шуточного в себе не несет.

Но все же они шутят и смеются в каждом эпизоде. И смех этот не от легкомыслия, а от большого духовного здоровья, от глубоко народного свойства—к каждому явлению жизни подходить с чувством юмора, с чувством внутренней убежденности в противоестественности зла, в его недолговечности.

Только обладая запасом истинно народного неистребимого оптимизма, можно с лукавой иронией изложить зрителю «теорию» больших и малых колес истории. А «теория» эта заключается в том, что если колесо истории нельзя, конечно, повернуть назад, то, очевидно, кроме этого большого колеса,

* Сценарий В. Соловьева. Режиссер В. Бунеев. Операторы Л. Рогозин, А. Хвостов. Художник О. Беднова. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор А. Голыженков. Киностудия имени М. Горького, 1963.



«Конец света». Т. Пельтцер — Матрена, В. Полицеймако — Филин

существуют еще и маленькие колесики, которые могут вертеться в разные стороны!

Фильм рассказывает об одном таком случае, когда маленькое колесико повернулось назад, о том, что из этого получилось. А получилась, по сути дела, довольно печальная история. Но послушайте, как она рассказана.

В деревне Опенки, не выдержав конкуренции с матерым шарлатаном — «божьим человеком», сбежал из прихода молодой батюшка. «Молодой специалист дезертировал с трудового фронта», как с горькой иронией определяет свое идейное поражение ученый богослов. Если подходить к отъезду попа бездумно, то, очевидно, этот отъезд — крупная победа местных атеистов. Так это и было расценено. Отрапортовали в район, и на церкви повесили табличку: «Памятник архитектуры. Охраняется государством...» Но пока пустовала церковь, в доме у тетки Матрены под предводительством Филина начали собираться «братцы» и «сестрицы» во Христе. Это не вызывало ни опасений, ни даже интереса опенковских руководителей. Как с ними, с этими бабками связываться? Вот если бы тетка Матрена комсомолкой была, ее бы «привлекли по комсомольской линии». А так... «пусть старушки забавляются»,— решил председатель.

И опенковские старушки продолжали «забавляться».

С озорным сарказмом изображены «чудеса», начавшиеся в Опенках.

Вот обычная картина у колодца — три женщины судачат, жестикулируют, даже ссорятся. Все обыкновенно, реально: и ажиотаж бабьего разговора, и простенькие ситцевые платья, светлые косыночки.

Мигание в кадре — и вот уже у колодца те же три женщины, с ног до головы в черном, отбросив все мирские бабьи страсти, умиленно лобызаются...

Пожилая женщина в колхозном коровнике доит корову... Но вот скамеечка пуста, корова недоена. Доярка, став сектанткой, не может уже доить колхозную корову. А вот из открывшихся окон женские руки одну за другой выбрасывают «радио-тарелки». «Тарелки» уже на головах деревенских пацанов, которые надели их вместо широкополых шляп...

Но главное было впереди. Матрене причудился сам господь бог, который просил «передать нашим, что назначаю, мол, конец свету на шестнадцатое августа».

И вот мы присутствует при «светопреставлении»: опенковские «братцы» и «сестрицы» во Христе, облачившись в давно заготовленные погребальные наряды, под жарким осенним солнцем, мимо колосящихся хлебов, мимо колхозных стад, мимо шагающих вдаль столбов электропередачи, мимо мощных комбайнов, вопреки всему ходу истории, вопреки сегодняшнему дню социализма, вопреки спутникам и звездным кораблям, вопреки всем достижениям ядерной физики, химии (органической и неорганической), кибернетики, бионики — идут на Бабью гору ждать конца света и вознесения. Маленькое колесо истории со скрежетом повернулось назад.

На глазах изумленной деревни это шествие женщин в белых одеждах голосит божественные песнопения на мелодии русских народных и современных советских песен. Собираясь возноситься, «братцы» и «сестрицы» поют священные слова на мотив знаменитого «Марша авиации»: «Все выше, и выше и выше...»

Все кончается так: не выдержав жажды и голода, Филин удирает от божьих старушек. Несостоявшийся конец света и сторож, застающий святого старца на колхозном огороде с ворованными огурцами,— все это предрекает бесславный конец Филина.

Если бы вся картина сводилась к выше рассказанным эпизодам, сделанным зло, насмешливо,— то и разговор бы на этом кончился. Но значение данного фильма в том, что это не просто отклик на разоблачение сектантства. Содержание картины шире, многозначнее.

Тема колес истории и вредных маленьких колесиков — это тема глубоко общественная, звучащая сегодня остро и публицистично. Всем ходом своей мысли авторы доказывают нам, что маленькие колесики вертятся в обратную сторону только тогда, когда мы позволяем им вертеться, когда допускаем это из-за своей невнимательности, из-за своего формального отношения к делу, к жизни, к душе человеческой.

Ведь только тогда всполошилось опенковское руководство, когда компания «братцев» и «сестриц» обосновалась на Бабьей горе ждать конца света.

Скандал, позор!..

На Бабью гору был срочно откомандирован учитель географии, который подробно рассказал им, что Земля — шар, вокруг шара — вселенная, и богу негде поместиться.

Врач районной больницы объяснил все как есть о происхождении человека от обезьяны и, показав на плакате, где у человека желудок, где сердце, а где печень, ехидно поинтересовался: где же помещается душа?..

Мы становимся свидетелями смешной и до обидного глупой истории, которая лишний раз подтверждает нам мудрость народной присказки: негоже «на охоту ехать — собак кормить».

В фильме ощущается поступательный ход большого колеса истории... Село Опенки строится, молодежь учится в институтах, работает на современных сельскохозяйственных машинах, в небе летает спутник, гудят телеграфные провода... Земля русская — ярославская, опенковская — щедра и прекрасна. Мягкие зори и закаты, прозрачные лесные ключи, искристые и студеные, белый березовый лес — все это такое истинно русское и родное. Ничтожен, но омерзителен в этом светлом мире вредный и упрямый скрип маленьких колесиков. Этот скрип вносит в мощную симфонию ноющую, фальшивую ноту... «Вы скажете,— говорит авторский голос,— что Опенки село не типическое? Но разве не пришло время обратить внимание и на нетипические села?» «И ведь мы своими руками можем повернуть эти маленькие колеса, подумайте об этом, от нас многое зависит», — бросив шутить шутки, в открытую, публицистично обращается к зрителю герой картины, ведущий рассказ «от автора».

Публицистический финал кажется чужеродным только на первый взгляд. По сути, весь фильм, богатый режиссерскими и операторскими выдумками, смешными трюками, остроумными авторскими комментариями, пронизан мыслями и чувствами глубоко общественными. Стилистически неожиданный публицистичный выход этих чувств — естественный финал произведения.

Картина смешна, но это не комедия. Картина публицистична, но это не памфлет и не плакат. Авторы скорее всего стремились к лирическому рассказу, который ведет по поручению авторов герой фильма— молодой демобилизованный солдат Саша Ликардокин (С. Соколов).

И вот тут-то кроются, на мой взгляд, слабые стороны фильма. Актер С. Соколов играет милого,



«Конец света»

приятного парня, но ему не хватает хорошей, веселой злости, не хватает умного озорства, а главное— активных действий. Художники ощутимо стоят за спиной актера и совсем не по правилам игры рассказывают за него то, что он по мягкости своего характера рассказать не может. Жаль, но действительно герой и его невеста Поля (Е. Калмыкова, тоже лиричная и обаятельная актриса) не в состоянии рассказать об опенковских событиях так, как рассказывают спрятавшиеся за них авторы.

Несовпадение чересчур мягкого героя с саркастической интонацией его рассказа — не единственное уязвимое место «Конца света». Мне представляется нарочито затрудненным драматургическое построение картины.

Лирические «возвраты», усложняющие ход фильма, мешают цельному восприятию.

Если юмор, сарказм и публицистика — родные сестры, то «голубая» лирика рядом с ними вносит в картину стилистический разнобой.

Есть в картине и другие, более мелкие просчеты: авторам не хватило, например, чувства меры в эпизоде сновидений тетки Матрены и бабушки Агаши, изменил вкус в кадрах прохода матушки Клавдии по селу...

Но я убеждена, то ценное, что есть в фильме, перекрывает его недочеты. Как часто мы видели антирелигиозные фильмы, которые не были нужны атеистам и не задевали верующих. «Конец света» должен доставить удовольствие первым и посеять сомнения во вторых.

Конст. СЛАВИН

# Вторжение в жизнь

Мы выпускаем много больших и коротких по метражу фильмов и очерков, больше чем какая-либо другая страна в мире, но, к сожалению, далеко не все наши документальные и научно-популярные ленты становятся активными помощниками народа в его борьбе и стройке. И прежде всего потому, что многие из них заметно отстают от стремительного бега времени, от его новых потребностей и забот. Речь идет вовсе не о событийных фильмах, а о тех картинах, которые должны беспокоить мысль и чувство зрителя новыми вопросами, будить его инициативу, помогать разбираться в разнообразных и сложных политических, научных, технических, организационных задачах дня.

На первый взгляд документальную и научно-популярную кинематографию трудно упрекнуть в недостаточной современности или актуальности произведений. Ведь они в подавляющем своем большинстве рассказывают о новейших событиях и явлениях жизни. Но как еще часто снятая сегодня лента — на живом материале нашей действительности, причем самыми новейшими техническими средствами, в цвете, на широком экране, с применением специальных видов киносъемок — не дает зрителю глубокого представления о сегодняшнем дне! Она может, как это ни парадоксально, прозвучать архаично, если не ставит новых вопросов, никуда не зовет, а лишь бегло копирует внешние контуры современной жизненной обстановки — улицы с новыми домами, заводы и станки, автомобили, одежду людей и т. п.

Именно о таких бесстрастных и по сути своей беспредметных произведениях говорил Л. Ф. Ильичев в своей речи на заседании Идеологической комиссии при ЦК КПСС 26 декабря 1962 года: «Им не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, недостает ясного понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму».

Нужно признать, и это показывает практика работы документальной и научно-популярной кинематографии последних лет, что, несмотря на выпуск отдельных содержательных, интересных, глубоко современных произведений, во многих фильмах наблюдается неумение увидеть и передать с экрана его эмоционально-образными средствами то главное и решающее, что составляет смысл и содержание нашей жизни. Вот откуда такое количество уныло-однообразных, иллюстративных фильмов, по всей своей сути лишенных живых примет и веяний современной действительности! В документальном кино это так называемые очерки, пассивно информирующие об уже хорошо и давно известных явлениях и людях; в научно-популярном кинематографе это фильмы, решенные в бесстрастной плоскости научного просветительства, картины, добросовестно фотографирующие те или иные технологические процессы и некоторые чисто иллюстративные киномонографии (например, о художниках), в общем ничем не связанные с насущными задачами нашего времени. Я бы назвал их кинорепродукциями — это уже, как ни печально, целый «жанр» научной кинематографии...

И тем и другим — документальным и научным фильмам — в высшей степени недостает публицистической остроты и гражданской страстности в постановке и трактовке весьма важных народнохозяйственных, идеологических, морально-этических и других проблем. Даже лучшие фильмы — такие, как естественно-научные картины «На грани двух миров», «Секрет мимозы», «Удар по облакам», или искусствоведческий «Художник и время», или технический фильм о новых сельскохозяйственных машинах и механизмах — ослаблены в каких-то своих решающих звеньях и авторских акцентах, потеряли добрую половину впечатляющей силы из-за отсутствия ярких публицистических обобщений.

А ведь даже историческая тема в кинопублицистике может прозвучать необыкновенно современно, остро. Пример тому — историко-документальная киноэпопея Торндайков «Русское чудо». Или фильм И. Копалина «Незабываемые годы». Или фильм Н. Чурикова «...Плюс электрификация...».

Мне представляется странной и бесплодной позиция некоторых деятелей научного кино, в теории и на практике оберегающих его от проникновения публицистики и отдающих дань (чаще всего дилетантскую!) творческим методам игрового кинематографа, нежели более близким научно-популярному кинематографу образным средствам документальной кинематографии. А между тем жизнь, весь путь развития научно-популярной кинематографии показывают несостоятельность позиции поборников «чистого» научного просветительства, с их некритическим, слепым перенесением в эту область средств и приемов игровой съемки для более «художественной» обрисовки героев научного открытия или опыта, хотя инсценированная форма показа, как правило, отрывает содержание фильма от практических задач, которые сегодня решаются на фронте коммунистического строительства.

Кстати, неудачу, которую потерпел в своем последнем фильме «Удивительная сила» режиссер Л. Антонов, следует отнести главным образом за счет стремления подать злободневный и важный жизненный материал средствами игрового кино.

Нет, не может научное кино растрачивать свои усилия на создание дилетантских олеографий, превращаться в экскурсовода-«культурника» или быть холодным интерпретатором научных знаний! Даже такая специфическая область кинематографии, как учебное кино, не должна ограничивать свою сферу сугубо учебными функциями.

Мне в связи с этим вспоминаются замечательные слова В. И. Ленина, которые приводит А. В. Луначарский в своих воспоминаниях об Ильиче. Говоря о задачах народного просвещения, Ленин, в частности, указывал: «Надо сделать само учительство, саму просвещенскую массу проводниками не только общей культуры, но и наших коммунистических идей в самую глубину деревни, не говоря уже о городе» *.

«Рукописи Ленина» и «Знамя партии» Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина, кинокартины Д. Боголепова о покорении космоса, работы Н. Чурикова «...Плюс электрификация...» и «Волшебное пламя», научная киноповесть «Их труд — подвиг» режиссера А. Графа, очерковая лента Б. Ляховского «Стандарт — это хорошо!», некоторые картины А. Гендельштейна, А. Усольцева, С. Райтбурта, М. Таврог наглядно доказывают, что вторжение политически острой целеустремленной публицистики в образную ткань научно-познавательного фильма не только не снижает его идейного и творческого звучания, а, напротив, придает ему новое, широкое и мощное дыхание, делает его воистину современным или, говоря более точно и конкретно, партийным и народным.

Этими примечательными чертами — чертами смелого и упорного поиска — в утверждении современной темы в научно-популярном кино, в развитии жанра научной публицистики, в решительной ломке канонических схем построения научно-популярного фильма явственно выделяются последние работы талантливых свердловских режиссеров Л. Рымаренко и В. Волянской.

Отмеченные несомненными признаками творческого новаторства, начиная с выбора и постановки темы, обязательно острой и животрепещущей, и кончая съемочными и монтажными решениями,— фильмы Л. Рымаренко и В. Волянской «Миллионы в отвалах», «Огненное копье», «Укрощенный враг» привлекают прежде всего взволнованностью авторского голоса, горячим темпераментом и заинтересованностью в быстрейшей реализации раскрываемой ими научно-технической или производственной задачи. Они страстно, доказательно и увлеченно агитируют — да-да! — агитируют за самое широчайшее и неукоснительное внедрение в жизнь, в практику последних научно-технических открытий.

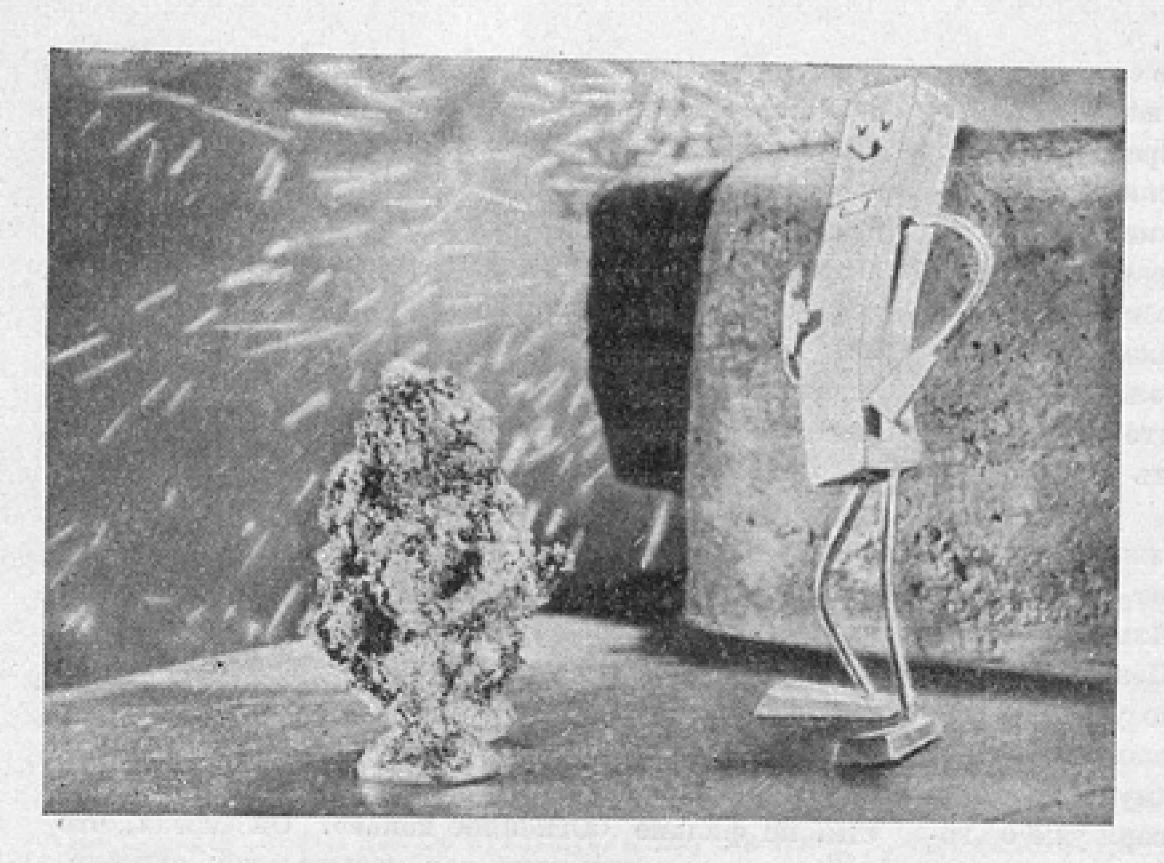
И к их голосу прислушиваются!

Н. С. Хрущев в своей речи на Всесоюзном совещании работников железнодорожного транспорта, указывая на большое народно-хозяйственное значение быстрейшего внедрения в производство научно-технических достижений, о которых рассказывается в киножурналах и фильмах, остановился, в частности, на фильме «Огненное копье». Он сказал, что недавно «...показывали так называемый огнебур, который при бурении взрывных скважин в твердых породах на железорудных карьерах в 8—10 раз производительнее применяемых сейчас ударно-канатных станков, а стоимость огневого бурения примерно в три раза дешевле ударно-канатного...». Затем глава Советского правительства сообщил участникам совещания, как он сам связывался с соответствующими предприятиями и учреждениями, для того чтобы ускорить внедрение в производство удивительного огненного копья, о котором (добавим мы) так увле-

«Огненное копье»



* А. Луначарский, Рассказы о Ленине, Госполитиздат, 1959, стр. 31.



«Миллионы в отвалах»

кательно и увлеченно рассказали в своем фильме режиссер Л. Рымаренко, сценаристы Ю. Сальников и Ю. Кривощеков, оператор Е. Шлемин.

Весь пафос этой принципиальной для нашей научной кинематографии вещи состоит в благородном, неукротимом желании авторов фильма показать — наглядно, зримо,— как можно усовершенствовать и удешевить добычу железной руды. Стране нужен металл, говорят они, миллиарды тонн руды, а это миллионы скважин. Выясняется, что пробиваются эти скважины ударно-канатными станками. Но при этом способе долота, сделанные из прочнейшей стали, не выдерживают схватки с камнем...

Но вот перед нами кадры: разрез грунта; в него плавно врезается ракета. Ракета, которую направляют сильные руки горняка. Это и есть так называемый термобур, или огнебур, как назвал его Н. С. Хрущев. Именно он должен прийти на смену ударно-канатному станку. Этот огнебур в творческом воображении авторов фильма — действительно ракета. И мы видим, как ракета устремляется к далеким звездным мирам, а затем волею смелого образного сопоставления движется в глубь земли...

Так рождается емкий и достоверный экранный рисунок нового технического достижения. Возникает удивительно современный, точный ракурс, когда из «домысливания» технических фактов вырастает кинематографически выразительный и лаконичный образ дерзновенного человеческого поиска и открытия.

Оператор и режиссер фильма, кажется, не отводят взора от волшебного термобура. Мы наблюдаем его в руках у горняка — он своим огненным резцом проходит тридцать-сорок метров за смену вместо трех на канатно-ударном станке. Причем, с увлечением следя за работой «огненного копья», поданного в стремительном монтажном темпе, мы узнаем, что «огненный резец» не притупляется, что даже алмаз не может с ним соперничать, что чем крепче порода, тем быстрее и легче ее крошит термический бур.

И вдруг возникает новая, совершенно несвойственная «классическому» научно-популярному фильму интонация — монтажная и дикторская, авторская.

...Работают бурильщики. Их лица полны вдохновения. Их руки налиты силой... Ковши экскаваторов загребают руду... А диктор между тем весьма бесцеремонно спрашивает, обращаясь прямо в зрительный зал: «Вас никогда так не трясло, товарищи, в чьих столах застряли проекты внедрения термобуров?»

И дальше с неотразимой доказательностью кинематографисты со всех точек зрения рассматривают преимущества нового бура — огненного копья, показывают их на экране, и мы убеждаемся, что он может работать без вибрации, без пыли — на земле, в горной местности и даже под водой...

Но почему вдруг на экране возникают каменотесы? Работают они в наши дни, сегодня молотом и долотом — настойчиво подчеркивают авторы фильма и мгновенно сменяют изображение каменотеса... египетской пирамидой и сфинксом! Появляется скульптурное изображение фараона и затем изображение работающего египетского каменотеса, работающего тем же молотом и долотом! Как сейчас!..

Смелое и злое сопоставление. Да, прошли почти три тысячелетия, а молот и долото еще остались. Авторы хотят подчеркнуть: ракета, которую они прославляют, дробит не только гранит — она способна и должна сломить человеческую косность, вытеснить раз и навсегда увековеченные и устаревшие орудия труда.

Поэтому на экране рождается целая симфония ракетных орудий. Оператор с ракетным пистолетом сменяет каменотеса с кувалдой. Скульптор с огненным копьем обрабатывает гранит. По бескрайним просторам страны идут геологи с термическими пробоотборниками. Ракеты уходят в космос, ракеты уходят в глубь земли, и недалек тот час, когда за

ними в земные глубины последует человек, как космонавт, прорвавшийся в звездные дали!..

Так важное и вполне конкретное, даже утилитарное, если хотите, практическое новшество получает поэтическое и публицистическое воплощение на экране, вырастает до масштабов большой и прекрасной человеческой мечты. За термобуром угадывается взгляд в будущее, в завтра, великая вера в силу освобожденного труда. И ничего удивительного нет в том, что авторы, решая свою задачу, не боятся прямых монтажных аналогий, почти плакатных сопоставлений, агитаторских обращений в зрительный зал. Они оперируют большим и многогранным материалом. А в картине, кстати, всего одна часть. Но эта часть по своей емкости, глубине и целеустремленности стоит иных пяти.

Хорошо, как-то особенно динамично и достоверно в фильме сняты люди. Без всякой позы и ложного пафоса, наигранных актерами и подкрашенных гримером первооткрывателей. Рассказ ведется с документальной точностью и лаконизмом, стремителен монтаж. С экрана звучит неиллюстративная музыка. Профессионально-техническая культура фильма на уровне его масштабной задачи.

В отличие от некоторых авторов и режиссеров научно-популярных фильмов, выбирающих для своих будущих произведений всесторонне проверенные, апробированные и описанные в печати научно-производственные факты и проблемы, Л. Рымаренко и его коллектив стремятся сделать предметом своих картин вопросы совершенно новые. Они не боятся ставить задачи, что называется, «с пылу горячие».

Смелое вторжение в нелегкий и, может быть, спорный материал, способность уловить в нем те элементы нового и прогрессивного, что могут двинуть вперед нашу технику и производство, сообщают фильмам свердловских кинематографистов новизну первого открытия, придают им особенную актуальность и доходчивость.

Заметим, что предмет рассказа вызывает к жизни свою, наиболее целесообразную творческую форму. Если «Огненное копье» — это все же научно-публицистический очерк, то, скажем, фильм «Миллионы в отвалах» можно смело без умаления его научно-познавательной и пропагандистской ценности отнести к жанру киноплаката.

Вступительный эпизод с куклой «Сталь» и куклой «Шлак», броские хроникальные съемки шлаковых отвалов, прямолинейное использование мульткадров, активный характер авторского комментария — все это недвусмысленно подчеркивает жанровый характер «Миллионов в отвалах» как фильма-плаката. Но эта форма нисколько не принижает значения большого и серьезнейшего разговора с экрана. Напротив! Плакатная форма позволяет В. Волянской и Л. Рымаренко, сценаристу С. Брускину и оператору Е. Шлемину обнажить и заострить вопросы, имеющие исключительно важное значение для многих самых различных областей нашего народного хозяйства. Речь идет об использовании шлаков, которые лежат в наших отвалах вблизи металлургических предприятий. Эти монбланы шлака — свыше 200 миллионов тонн,—лежащие, как выясняется из фильма, без движения, могут найти применение в сельском хозяйстве, в строительстве как прекрасный заменитель дефицитных материалов — стекла, керамики, асбеста и даже металла... Вопрос, как видите, чрезвычайно серьезный!

Авторы фильма в излюбленной манере лаконичного киноисследования технических и производственных свойств своего предмета, в форме наглядных сопоставлений его с другими материалами строят фильм на сочетании ряда законченных эпизодов, когда с каждым новым эпизодом все больше и шире подчеркивается и углубляется его народнохозяйственное значение.

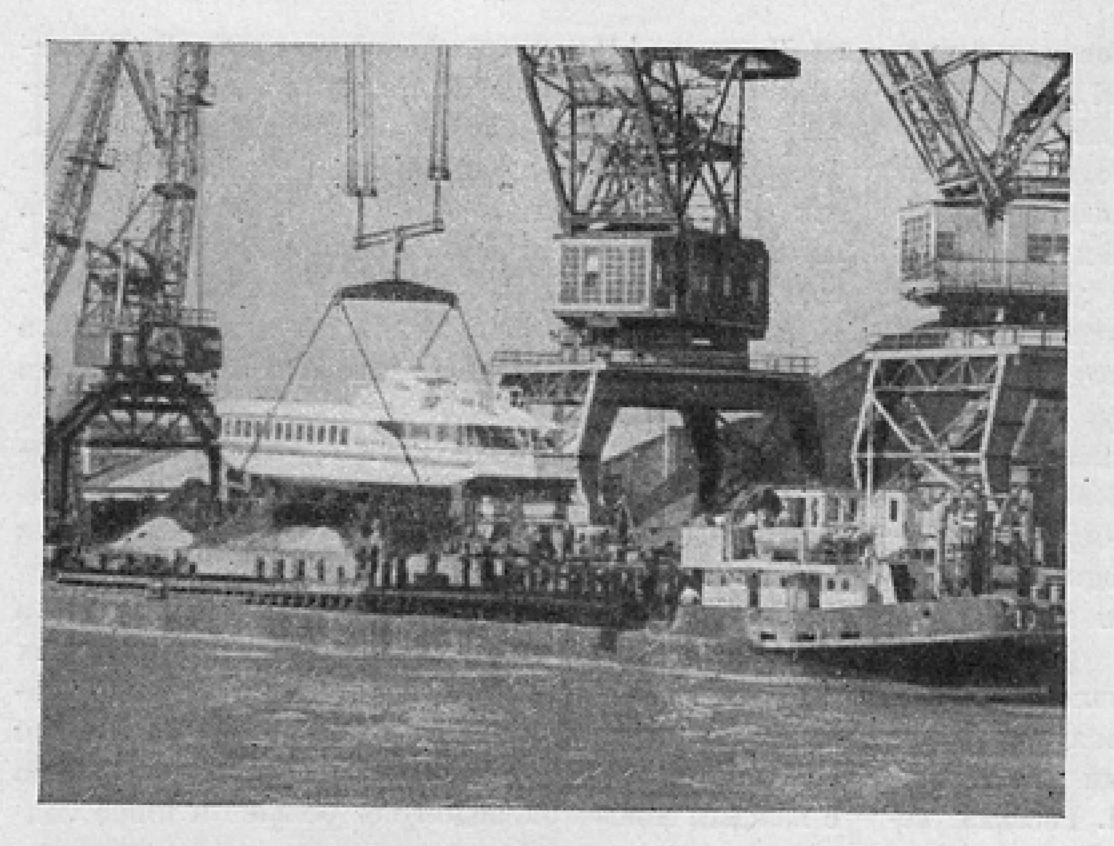
При помощи броской, нарочито схематичной мультсъемки показывается, как благотворно могут воздействовать на бедные подзолистые почвы удобрения из металлургических шлаков. И это не теоретическое киноотвлечение— полезные свойства шлаков как удобрения проверены в жизни. И после того как на экране раскрывается состав нового удобрения, авторы фильма приводят примеры эффективного его использования в одном из уральских совхозов.

Следующие эпизоды вводят нас в сферу еще одного, совершенно нового использования шлаков. Строится жилой дом; кран проносит панель из бетона, и выясняется, что все материалы, которые идут на изготовление бетона— щебень, песок, цемент, — можно получить из шлаков. И чтобы не быть голословными, кинематографисты наглядно, сжато и доходчиво показывают, как это можно делать.

Что хотелось бы отметить особо: пафос этих эпизодов свободен от навязчивой дидактики. За ними чувствуется масштаб грандиозных задач, решаемых нашей страной, дыхание новаторской инициативы, без преувеличения говоря, ветер века, закономерно позволяющий авторам фильма закончить свой фильм призывом: «Хватит! Довольно расточительства! Ни одного грамма в отвалы! Все в производство, все на нужды народного хозяйства...

...А на месте пыльных отвалов пусть зацветут сады!..»

И кинокамера обратной съемкой «возвращает» в шлаковоз выливаемый шлак. Ее объектив уже пано-



«Укрощенный враг»

менно выходят из строя. Народное хозяйство ежегодно теряет из-за этого сотни миллионов рублей!..

Кадр за кадром на экране исследуются причины, приводящие к разрушению металла. От простейшего опыта со стаканом воды, где при понижении давления образуются маленькие серебристые пузырьки, до стальной детали высоконапорной турбины, не сумевшей устоять под натиском этих невинных на первый взгляд пузырьков. Так неприметное для глаза природное явление приобретает отчетливые, рельефные контуры.

Кинематографисты с большой изобретательностью показывают, как поток кавитационных пузырьков разрушает металлическую пластинку своеобразными микровзрывами.

На динамичной мультсъемке, чередуя крупные и средние планы, они воссоздают грозную картину микровзрывов. Но показать проблему, раскрыть ее смысл — значит ограничиться голой регистрацией природных свойств явления. А эта «академическая» позиция для активных художников меньше, чем полдела; авторов фильма интересует больше всего, как у нас решается проблема борьбы с кавитацией.

И тогда авторы фильма подводят нас к главному — знакомят с работами группы ученых Уральского политехнического института.

Визуально опыты обставлены весьма скупо. В отличие от павильонных лабораторий с бутафорским «научным» антуражем — крупно воссозданные в кадре детали научного эксперимента (рука, поворачивающая регулятор интенсивности в опыте с кавитированной пластинкой — один раз, второй, третий...); с другой стороны, сам предмет макросъемки показывает, как взрывные волны обрушиваются на пластинку. Создается подлинная, ненадуманная атмосфера научного исследования.

Это очень эффектное и увлекательное зрелище. И для каждого такого эксперимента авторы находят свое кинематографическое решение. Вот в кадре ассоциативный ход мысли ученого: дельфин, самое быстроходное морское животное, его скорость достигает пятидесяти километров в час. При чем же тут дельфин? Оказывается, при такой скорости на поверхности его тела должны возникать настоящие кавитационные бури, то есть она должна разрушаться, как металл. Почему же она цела и невредима?

Показывая нам строение кожи дельфина, кинематографисты рассказывают о том, как ученые при-

рамирует не по шлакоотвалу, а по цветущему саду! В отличие от плакатно-пропагандистского фильма «Миллионы в отвалах» последний фильм В. Волянской и Л. Рымаренко «Укрощенный враг» (сценаристы Ю. Темников и В. Спицын, оператор Б. Митлин) — внимательное и четкое киноисследование, близкое к очерковому научно-познавательному фильму о сложной, внешне малодинамичной и не очень эффектной технической проблеме. По существу, она скрыта от глаз, и чтобы проникнуть в глубины материала, минуя коварные рифы поверхностной дидактики и диапозитивного показа (когда текст напоминает подписи под живыми кадрами), непременно нужно найти ассоциативные связи. Особенно это относится к такой сложной и малоподвижной, с кинематографической точки зрения, проблеме, как яростная борьба с кавитационными разрушениями металла, которую вот уже много лет ведет проблемная лаборатория металловедения Уральского политехнического института.

Но... что это? На экране появляется миноносец! Мы узнаем, что это английское судно, которое, когда-то проходя первые испытания, потеряло скорость из-за каких-то таинственных следов, оставшихся на металлических лопастях винта. Так неожиданно начинается рассказ о природе кавитации.

Мы переносимся в наше время, в нашу страну — и перед нами во весь рост ставится проблема борьбы с неизведанной силой, которая разрушает металл. А ведь у нас работают одних только двигателей внутреннего сгорания миллионы, и все они преждевре-

шли к мысли защитить металл пленкой, подобной дельфиньей коже.

Целая серия сложнейших опытов с химическими веществами, с металлическими пластинками, испытания различных двигателей эпизод за эпизодом наращивают интерес к фильму.

Не простую, а крайне трудную и важную проблему в течение длительного времени решали советские ученые, прежде чем достигли желанной цели и создали так называемый «эмульсоид КС» — кавитационно-стойкий. Но, оказывается, этим открытием проблема не исчерпывается. Нельзя залить эмульсоид во все моря и реки, нельзя и удержать его в камере гидротурбины. И следует новый поиск — теперь уже ученые ищут защиту в самом металле. Этот мотив придает финальной части картины особенное напряжение и интерес.

Мы становимся свидетелями новых лабораторных опытов на пути получения кавитационно-стойкой стали. Режиссеры фильма, показывая эти исследования, задерживают наше внимание на бесчисленных, кажется, процессах отливки, прокатки, шлифовки и резки различных образцов металла. На первый взгляд, создается впечатление необоснованных повторов, но это задуманный авторский прием — они хотят в одном изобразительном ключе, в одном темпе, настойчивыми повторами внедрить в сознание зрителя всю сложность, упорство и многообразие поисков советских ученых и инженеров. Ведь тем сильнее будет впечатление от их победы, к которой они пришли, создав особую сталь, надежно защищенную от разрушительной кавитации.

Фильм «Укрощенный враг» достойно запечатлел блистательный научный подвиг.

И пусть в этой работе Л. Рымаренко и В. Волянской действительно встречаются повторы и местами потеря кинематографического темпа, — все же фильм, продолжая творческую линию «Огненного копья» и «Миллионов в отвалах», впечатляюще говорит о новом, передовом, о том, что с каждым днем все больше и чаще становится содержанием нашей жизни — о преобразующей силе творческой инициативы.

В этом смысл творчества и поисков Л. Рымаренко и его сподвижников. В этом мне видится одна из главных задач научной популяризации в период развернутого строительства коммунистического общества.

Конечно, на этом непростом пути могут быть ошибки и срывы. Но победа, подобная той, которую одержали свердловские кинематографисты в своих трех фильмах, дороже многих «надежно апробированных» картин, из года в год с упорством, достойным лучшего применения, доказывающих, что дважды два четыре, что Волга впадает в Каспийское море, а лошади кушают овес!..

С. ДРОБАШЕНКО

## Замысел и его воплощение

Документальный киноочерк грузинских кинематографистов «Огни Тбилиси» * — произведение лирическое. Он снят с любовью к родному городу, с большим поэтическим чувством. О нем хочется говорить, хотя (отметим это сразу) замысел фильма потенциально богаче, нежели его художественное воплощение на экране.

В картине нет ни дикторского текста, ни надписей. Фильм идет в сопровождении музыки. В отдельных эпизодах авторы вводят синхронную запись шумов уличного движения, гула машин, заводских звучаний.

В осуществлении той цели, какую ставили перед собой авторы, желая дать кинообозрение ночной жизни города, этот прием выглядит вполне естественным, органичным.

Но избранный авторами стиль повествования налагал на них особую творческую ответственность, ко многому обязывал. В частности, он требовал исключительной четкости мысли, стройности монтажа и динамичности зрительного образа. А вот здесь-то, к сожалению, и обнаруживаются просчеты кинодокументалистов.

Прежде всего на экране мало ярких, репортажно снятых сцен и еще меньше выразительных кинопортретов. Фильм получился главным образом видовым. Авторы будто «боятся» контакта с людьми, избегают показывать их на крупных планах, фиксировать черты новой жизни Грузии, типичные проявления национального характера, психологии...

* Сценарий М. Салуквадзе. Режиссер Т. Носидзе. Оператор А. Семенов. Тбилисская студия документальных и научно-популярных фильмов, 1963.

В фильме всего лишь четыре-пять крупных планов. И сняты они не репортажно, а в обстановке завода, где, кстати, присутствует элемент организации. Зрители с интересом, с большим вниманием всматриваются в лица рабочих. Но как бы хотелось вглядеться и в лица молодых людей, собравшихся в кружок на тротуаре, в лица прохожих на улице, и влюбленных, стоящих на мосту! А камера между тем даже не приближается к ним.

На экране мелькает масса огней — движущихся, мерцающих, вспыхивающих, отражающихся в воде, разбросанных по окраинам города, пламенеющих на его центральных улицах. Эти яркие, с блеском снятые оператором кадры оправдывают название картины.

Но город будто наполовину вымер. Создается впечатление, что люди в нем безлики, что они движутся, как тени. В большинстве сцен аппарат далек от попытки показать их более конкретно, подробно, не говоря уже о том, чтобы проникнуть в их внутренний мир, выявить их эмоциональное состояние.

Вполне понятно, что задача эта необычайно трудна для решения ее репортажными средствами, в особенности при вечерней съемке. Но видеть ее перед собой, пытаться решить было нужно.

Киноочерк «Огни Тбилиси» недостаточно продуман сценарно в самой основе замысла. В нем ощущаются излишняя обобщенность зрительного ряда, однообразие точек зрения киноаппарата, и в итоге — обедненность показа действительности.

Существенные недоработки присутствуют и в его монтаже. Истоки их возникновения те же.

У режиссера Т. Носидзе и оператора фильма есть несколько ярких находок. Одна из них — сцена, когда движущаяся камера подряд, непрерывно показывает одно, второе, третье окна дома, за которыми звучат то национальная грузинская песня, то русская мелодия, доносятся шум вечеринки, звуки рояля... Этот образ интересен не только по формальному приему трактовки экранного изображения. В него вложен определенный идейный смысл. Столь же своеобразна поэтическая сцена с новорожденным, которую киноаппарат запечатлел силуэтно через матовое стекло в окне родильного дома.

Но режиссерской работе Т. Носидзе, если говорить о ней в целом, не хватает ни глубины мысли, ни конструктивной четкости в организации зрительного материала, ясности монтажного мышления. В зрительной ткани фильма не чувствуется того поэтического синтеза, создаваемого эпизодами, каждый из которых развивает свою собственную внутреннюю тему. Изображение дробится, временами рассыпается на отдельные кадры. Сочетание кадров далеко не всегда оправдано.

Что дает, например, изображение афиш, отражающих театральную жизнь города? Монтируя его рядом с кадром оживленного театрального подъезда, режиссер не замечает, что подменяет поэтическую образность риторикой. Он хотел сказать, что в Тбилиси идут много и разных спектаклей? Но это следовало бы сделать иными средствами — и всего лучше на «человеческом материале». Традиционен кадр, показывающий, как девушка, прощаясь со своим возлюбленным, поднимается на цыпочки. Мы видели его уже во многих фильмах. И таких моментов множество.

Жаль, что это произведение тбилисских кинодокументалистов во многом осталось фильмом нераскрытых возможностей.

Н. ИГНАТЬЕВА

## О сильных духом

«Три часа дороги»* называется этот небольшой, двухчастевый фильм. Три часа дороги, в один из которых санный поезд, ведомый трактором, сбился с пути. Людям, оказавшимся в бескрайнем заснеженном пространстве, грозит гибель. Однако не эта драматическая ситуация занимает авторов картины — сценариста В. Кожевникова и режиссера Э. Кеосаяна,— не случайно они не нагнетают атмосферу действия, и подоспевший на помощь вертолет не встречается зрительным залом облегченным вздохом. Нет, не событие само по себе, не случай в дороге становится содержанием телевизионной новеллы. Люди, их судьбы, их характеры — вот главный предмет авторского внимания и интереса.

Поначалу фильм так и назывался — «Сильные люди». Очевидно, это название показалось слишком прямолинейным, и авторы изменили его. Но суть, смысл кинорассказа именно в этом—в силе, мужестве, моральной красоте и человечности героев.

* Сценарий В. Кожевникова. Постановка Э. Кеосаяна. Оператор С. Зимнох. Художник П. Веременко. Композитор Д. Тер-Тевосян. Звукооператор А. Ванециан. «Мосфильм», 1963.

У нас немало еще фильмов, к сожалению, полнометражных, лишь декларирующих высокие человеческие качества героев, а не убеждающих в этом образным строем произведения, значительностью самих характеров. В распоряжении авторов картины «Три часа дороги» была всего четвертая часть кинематографического времени, отпускаемого на обычную, «полную» ленту. И тем не менее они сумели сказать многое о людях, завоевывающих суровый край Заполярья, сумели сделать фильм так, что каждый персонаж оказался лицом живым, остался в нашей памяти без назойливых усилий создателей картины.

Вряд ли нужно расценивать «Три часа дороги» как совершенный образец телевизионного фильма. Но, безусловно, в нем присутствует то, что должно быть свойственно телевизионной киноленте — и емкость драматургического образа, и необходимый лаконизм, и внимание к детали, наконец, самое важное — стремление дать человека крупным планом (и в буквальном и в переносном смысле слова). Соединение всех этих качеств и помогло найти специфическое художественное выражение идейного замысла вещи.

В центре фильма — образ начальника крупного заполярного строительства Евгения Ивановича. Строительство крупное, а в Евгении Ивановиче вы не обнаружите черт начальника, то есть стоящего над людьми, взирающего на них сверху вниз. Зато угадаете в нем руководителя действительно крупного масштаба, знающего и любящего людей, способного поднять их на большие дела. И откроете человека настоящей души, доброго сердца.

Последнее время Михаил Ульянов — и в театре и в кино — добился многого в создании образа героя, воплощающего привлекательные качества современника. Роль Евгения Ивановича — пусть маленькая, но важная веха на этом пути. Что особенно радует в этой работе Ульянова? То, что артист, раскрывая душевную драму героя (у него безвременно умерла любимая жена), показывает человека смертельно раненного, но не сломленного горем, человека, верящего в жизнь, создает глубоко оптимистический характер.

А рядом — его сын, сын своего отца, собранный, мужественный малыш. На ребенка несчастье обрушилось всей своей неумолимой силой. Он крепится, старается не показывать горя, но в беседе с отцом вдруг прорывается: «Нет, я нехороший! Я всем вру, и тебе вру. Я не могу без мамы!..» С помощью режиссера Вова Слепцов сумел без дешевой сентиментальности и слащавого умиления убедительно сыграть роль мальчика, в котором уже сейчас просматриваются черты отцовского характера, черты настоящего, хорошего человека.

Хороший человек. Вот ведь, оказывается, чем еще симпатична эта киноновелла: ее персонажи—хорошие люди! Писателя Вадима Кожевникова вообще привлекают положительные характеры, люди цельные, духовно богатые. И здесь, для того чтобы выделить, оттенить центрального героя, ему не понадобились фигуры отрицательные,— Евгения Ивановича окружает отзывчивый народ. И медицинская сестра (артистка Н. Крачковская), и водители трактора (артисты И. Савкин и А. Лебедев), и даже замкнувшиеся в своем мирке молодожены, поначалу не проявившие необходимую чуткость, но затем ощутившие свою бестактность, — все они, сохраняя индивидуальность, позволяя домысливать свои биографии, угадывать прошлое и представлять будущее, сливаются в единый образ светлого, выносливого, самозабвенного русского характера.

«Три часа дороги» — второй телевизионный фильм Э. Кеосаяна. По сравнению с предыдущей картиной «Лестница» мне он представляется важной и радующей удачей режиссера. В «Лестнице» преобладала манерность, постановщик старался продемонстрировать все свое умение, избранный прием порой становился нарочитым... В новой картине «Три часа дороги» Кеосаян стал на принципиально иной путь: жизнь, ее дыхание, ее ритм определяют содержание и форму кинорассказа. Режиссер, как говорится, «умирает» в фильме. Правда, тут постановщика подстерегают другие опасности, картина дает известные основания для такого беспокойства: простота выражения иной раз оборачивается бедностью языка, скупость средств — некоторым самоограничением и однообразием повествования. Но все это, как говорится, «издержки» творческого роста. А режиссер несомненно идет вперед.

Влед за «Лестницей», тоже отмеченной в свое время международной премией, «Три часа дороги» получили на последнем фестивале телевизионных фильмов в Канне первый приз. Высшей награды удостоена картина гуманистического содержания, картина о сильных духом, о людях, полных светлой веры в жизнь.

Н. ТОЛЧЕНОВА

# На сцене—киноактеры

По-разному представляешь себе фильм, поставленный по роману Анатолия Калинина «Суровое поле»...

В возможностях современного кинематографа донести до зрителя очарование неяркой и тем не менее трогающей сердце красоты казачьего Задонья — его краски, его звуки...

Но не исключено, что авторы картины предпочтут всем цветам и краскам кажущуюся скупость черно-белого фильма, которая, быть может, позволит где-то шире открыть простор раздумьям о жизни людей. О присущем им чувстве долга и совести, о той незримой ноше, которая не всегда видна за человеческими плечами, но с неизбежностью определяет жизненный путь человека, его судьбу.

Потому что самое главное в «Суровом поле» А. Калинина — произведении как будто традиционном, а на самом деле глубоко новаторском, лирическом и вместе с тем открыто публицистичном — это и есть людские судьбы. «Суровое поле» — поэтическая дума о человеке, пронизанная болью и горечью многих непоправимых утрат, понесенных людьми на суровом поле жизни, и счастливой уверенностью в неисчерпаемой силе героев, на том же поле обретших — помимо суровости — еще и душевность, щемящую нежность, доброту...

Фильма такого пока еще нет.

И все-таки основу его, думается, можно считать заложенной, найденной.

Центральная студия киноактера в Москве хорошо заявила о своем возрождении, показав спектакль «Суровое поле». Пьеса по мотивам романа написана Д. Вуросом и Б. Поповым.

Главный режиссер студии Дмитрий Вурос видит свою задачу как постановщик спектакля прежде всего в создании характеров острых, живых, развивающихся. Причем в создании образа режиссура меньше всего идет от требований так называемой внешней типажности. Внутреннее содержание характера, его психологический строй — вот на чем сосредоточено внимание постановщика и актеров.

Конечно, нельзя не заметить, что инсценировка в соотношении с романом оказалась беднее, но так, впрочем, выглядит подавляющее большинство инсценировок вообще. И дело не в том даже, что создателям пьесы пришлось в ответ на требования жанра как бы несколько спрямить иные сюжетные линии романа — размотать многие его узлы и петли, выровнять борозды жизни, проложенные на суровом поле порою совсем не прямо и совсем не ровно... Почти всякий роман, обретая на сцене плоть и кровь, живое дыхание героев, неминуемо что-то теряет в своей поэтике. Это обычно ощущает зритель.

Но судьбы героев «Сурового поля», воплощенные на сцене Центральной студии киноактера в форме современной новеллы, звучат, бесспорно, в том же музыкальном ключе, который составляет главную прелесть произведения Анатолия Калинина. Они сохраняют прежде всего светлую, поэтическую взволнованность, остаются такими же невыдуманными, рожденными самой жизнью.

Удивительное слияние «были» и «небыли»— реальности и вымысла, подлинных событий и фантазии, мечты — движет поступками писателя Михайлова. Это очень важное действующее лицо в романе А. Калинина. А потом и в пьесе и в спектакле.

Артист В. Дружников в роли писателя Михайлова не становится каким-то своеобразным конферансье, который в нужных местах дает дополнительные пояснения зрителям. Михайлов Дружникова — сосредоточенный, углубленный в себя, словно не замечает зрительного зала. Он видит лишь обращенные к нему лица людей. И не расшифровывает написанные на них чувства, а руководствуется этими чувствами в своих действиях, когда ищет по всем краям земли солдата Андрея Сошникова.

Благодаря своему писательскому чутью Михайлов—Дружников многое угадывает в трудной судьбе своего Сошникова. Он верит в высокое человеческое назначение Андрея, призванного выдержать все испытания войны, злого плена, долгих скитаний на чужбине и вернуться на Родину, сохранив живую душу.

А ведь здесь, на Родине, одни еще ждут его, а другие уж и надеяться перестали.

Не ждет больше Андрея жена, Дарья Сошникова. Полюбила она другого: сердцу не прикажешь...

Если заранее не знать, кто в спектакле (а может быть, и в будущем фильме) играет Дарью Сошникову, а попробовать наугад «прикинуть» к этой роли знакомых киноактрис, то поразишься удаче. Удаче роли, удаче актрисы. Обеим повезло!.. Нонне Мордюковой — что встретилась роль, словно специально для нее созданная. Дарье Сошниковой — что оказалась такая исполнительница. Кажется, никакая другая актриса не сумеет войти так прочно в колею жизни этого образа, передать каждый взгляд, каждый жест, каждую интонацию.

Роль Дарьи — нелегкая роль. Образ весь земной, и все в нем — правда. В то же время он весь исполнен поэзии.

Этой нестарой красивой женщине трудно одной. Пятнадцать лет прошло с тех пор, как ушел муж на фронт. Десять лет жила надеждой. А теперь прошлое уже начало умирать в сердце Дарьи, вытесняться другим большим чувством...

Так же как и в романе, Дарья в исполнении Мордюковой в спектакле немногословна, сдержанна. От нее веет подлинной силой и значительностью. Глядя на эту женщину, чувствуешь ее твердый, властный, решительный, а самое главное — глубоко народный характер.

Дарья, которую показывает Н. Мордюкова, заставляет вспомнить о Василуце, великолепно сыгранной Н. Добржанской в спектакле ЦТСА «Каса маре». В облике обеих женщин покоряет благородство, та открытая смелость, с какою встречают они свою запоздалую любовь... Это в чем-то даже трагическое чувство начинает вдруг украшать жизнь людей.

Сестра Даши Любава (ее играет Клара Лучко) заставляет зрителя догадываться о внутреннем сходстве сестер,— сходстве до поры до времени скрытом, затаенном. Любава — Лучко прячет неприязнь, непокорство, разговаривая с нелюбимым мужем Стефаном Деминым. Но можно поверить, что ее жизнь еще впереди, раз сумела она высвободиться из цепких лап Стефана.

Демин интересно, крупно показан в спектакле артистом Леонидом Кмитом. В образе Демина сосредоточивается по сути дела весь конфликт, все противоборство сил добра и зла, сталкивающихся в спектакле «Сурово поле». Отрицание гражданского, общественного и даже просто человечного делает Демина — Кмита откровенным чужаком. Но откровенным — не значит «лобовым», прямолинейным. Кмит изображает не свое отношение к Стефану Демину, а самого Демина. Следовательно, актер видит в нем живого человека — цепкого, хитрого, недоброго... Демин, весь настороженный и нелюдимый, тщетно старается выглядеть перед Михайловым, перед Любавой и Дарьей не таким, какой он есть на самом деле, — выглядеть добрей, чище... Много еще бед принесет этот человек людям...

Радуют в спектакле и небольшие роли. Феня Л. Смирновой, Стеша Л. Вольской — это правдивый рассказ о сложных судьбах, о многих горестях и немногих радостях, о большом труде и редком отдыхе... Выразительно показан Сулин артистом П. Любешкиным.

Каким же в «Суровом поле» выглядит тот, чьей судьбой так озабочен Михайлов,— каков Андрей Сошников?

Обоих Сошниковых — юного сына Дарьи и ее мужа, ушедшего на фронт пятнадцать лет назад,— играет В. Ферапонтов. Задача у молодого артиста весьма сложная, ему приходится порой стремительно переключаться по ходу спектакля из одного душевного и физического состояния в другое. Артист не вызывает упреков в «непохожести». И все же, пожалуй, именно ему больше всего не хватает в «Суровом поле» внутренней наполненности, глубины и поэтической приподнятости — ведь этим должен отличаться образ в первую очередь.

Не зря же сосредоточено на нем писательское внимание Михайлова. И Калинина тоже... Образ Андрея-старшего «держит» на себе тяжесть сложного сюжетного построения и в романе и в пьесе. Словно в фокусе собраны в нем лучшие качества воина, подвижника, труженика. И прежде всего качества героя — беззаветная, ничем не замутненная верность Родине.

Но среди земных, полных жизни образов спектакля образ Андрея-старшего кажется несколько зыбким, а порой даже и нереальным. Возникает такое ощущение, видимо, еще и потому, что многие сцены, изображающие борьбу Андрея Сошникова за рубежом, режиссер показывает светотенью на большом белом круглом экране. Это в какой-то мере помогает зрителю почувствовать необычность судьбы Андрея, переплетение в ней «были и небыли», но сам Андрей теряет ясные очертания, облик его как бы стирается, бледнеет...

«Суровое поле» после долгого перерыва вновь вывело коллектив Центральной студии киноактера на сценическую площадку. Вряд ли надо доказывать, как это важно! Ведь вот и в этом хорошем спектакле нет-нет да и заметишь, что актер недостаточно уверенно чувствует себя перед рампой, как необходимо ему общение со зрительным залом...

Вот почему хочется верить, что после «Сурового поля» не наступит длительный антракт, что вскоре мы увидим новые постановки студии, а иные из них положат начало интересным и нужным фильмам.

Нонна КАПЕЛЬГОРОДСКАЯ,
Николай ТРИТИНИЧЕНКО

# Лжете, мистер Берест!

История киноискусства Украины давно перестала быть «белым пятном» в советском и мировом киноведении. За последние годы как в Советском Союзе, так и за рубежом вышло множество работ об украинском кино. Можно назвать такие вышедшие у нас книги, как трехтомник И. Корниенко, А. Жуковой, Г. Журова, А. Ромицына «Украинское советское киноискусство (1917—1954)», «Из прошлого кино на Украине» Г. Журова, «Чистое золото правды» — очерк Ю. Барабаша, посвященный поэтике творчества А. П. Довженко, сборник статей «Кино и современность», творческие портреты мастеров украинского кинематографа, сборник украинских сценариев и многие другие.

О произведениях украинских кинематографистов писали и виднейшие деятели культуры зарубежных стран: Леон Муссинак, Йорис Ивенс, Ромен Роллан, Карло Лидзани, Ежи Теплиц, Жорж Садуль, Артур Найт, Джей Лейда и другие. Авторы совершенно закономерно рассматривали украинскую кинематографию как составную часть всего многонационального советского киноискусства.

Совсем недавно, в 1962 году, список работ, посвященных украинскому кино, пополнился довольно объемистым произведением, автор которого неожиданно преподносит свой труд как «единственную попытку собрать и творчески переосмыслить весь доступный материал». Речь идет о книге Бориса Береста* «История украинского кино», вышедшей в Нью-Йорке. Автору «Истории украинского кино», очевидно, следовало бы добросовестно перечислить все источники в списке использованной литературы. Впрочем, тогда он не смог бы претендовать на пальму первооткрывателя, а его привлекает эта роль.

Но это все совсем не главное.

Занявшись «переосмыслением» фактов, плохо ему известных, Берест относит шестидесятипятилетнюю историю кино Украины к «наименее исследованной отрасли» киноискусства. Фальшивый вакуум вокруг избранной им темы дает ему неограниченную возможность широко использовать все предшествующие труды, в то же время грубо извращая истину.

Но начнем с деталей. Берест вносит полную путаницу даже в перечень кинокартин, поставленных в 1954—1960 годы. Смешивая «рабочие» и «прокатные» названия фильмов, он преподносит читателям «Солдатку» и «Слугу народа» как два различных произведения. Та же участь постигает и кинокартину называемую в книге «Если любишь», которая вновь фигурирует в виде кинокомедии «Приколи к груди розу». Е. Ташков называется как создатель фильма «Повесть о первой любви», а И. Бжескому почему-то приписывается «Павел Корчагин». Таких ошибок и неточностей в книге Береста немало. Неприятное впечатление от них еще более усугубляется крайне тенденциозной авторской трактовкой исследуемого материала.

Если бы речь шла о безобидном калькировании чужих мыслей, книга Б. Береста в какой-то мере могла бы быть полезна

* Борис Берест, «Історія українського кіна», Наукове товариство ім. Т. Шевченко, Нью-Йорк, 1962 р., 271 стр.

ратуре по данному вопросу. Но Б. Берест отнюдь не довольствуется ролью скромного компилятора. Он старается выступить как обличитель всех, с его точки зрения, отрицательных черт, которые одни только и видятся ему в наших фильмах.

«Автор стремился заочно воссоздать и критически проанализировать пути развития украинского кино на отдельных этапах его существования, а также с максимальной объективностью показать его творческие достижения и неудачи, его национальную самобытность»,— предупреждает Б. Берест в начале книги. Однако все его дальнейшие рассуждения показывают истинную цену этой «объективности», сквозь фиговый листок которой постоянно проглядывает точка зрения тех, кто, прикрываясь лицемерным лозунгом борьбы за «самостійну Україну», всегда старался продать ее оптом и в розницу при первом же удобном случае.

Стоя на реакционных позициях буржуазного национализма, Берест яростно отрицает общность в материальном и духовном развитии русского и украинского народов, стремясь во что бы то ни стало доказать близость украинской культуры к «западной», то есть буржуазной. Он повторяет на каждой странице, что украинское киноискусство избрало какой-то особый путь, а не развивалось как составная часть всей советской кинематографии, и намеренно игнорирует тот факт, что развитие украинского советского кино протекало в атмосфере идейно-творческой общности и постоянной взаимопомощи с культурой братских народов, то есть то, что является практическим выражением ленинской национальной политики нашей партии.

Но эти попытки Б. Береста тщетны. Подобного взгляда на развитие украинского советского киноискусства не разделяют даже зарубежные критики, за что им тоже достается от Б. Береста. Он обрушивается на западных историков за то, что они увязывают успехи украинской и общесоюзной кинематографии воедино, и предлагает им рассматривать как чисто украинское киноискусство лишь те произведения, где авторы-украинцы изображают героев-украинцев.

Кстати, нельзя согласиться с утверждением автора о том, что в работах его зарубежных коллег «часто полностью сглажена разница между русским и украинским кино». Если бы автор внимательно прочитал хотя бы те книги, которые перечисляются в его «библиографии», он вынужден был бы отметить, что их творцы всегда подчеркивали национальное своеобразие украинского киноискусства, показывая отличие, например, творческой манеры А. Довженко, И. Савченко и других от режиссерского почерка С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Н. Шенгелая, В. Корш-Саблина. Это неоднократно отмечали французские, итальянские, американские искусствоведы и критики.

Ни одно явление не может быть рассмотрено глубоко и всесторонне, если к нему подходить изолированно, в отрыве от тех жизненных процессов, которые его определяют. Желая уяснить, «откуда пришло то искусство, которое дало нам А. Довженко, Д. Демуцкого, Ю. Екельчика, Н. Ужвий, А. Бучму, Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, В. Кричевского и многих других», Б. Берест терпит фиаско, так как не желает замечать того благотворного влияния, какое оказывало на рост профессионального мастерства этих деятелей тесное сотрудничество с мастерами всего советского киноискусства, щедро обогащавшее их творческий опыт.

Одна из отличительных особенностей советского киноискусства — его многонациональный характер. Кинематография каждой нашей республики, в том числе и Украинской, разрабатывая общий метод социалистического реализма, широко осваивает одновременно свои национальные духовные богатства, раскрывает на своем родном жизненном материале волнующее многообразие тематики нашей эпохи. Идеи интернационального единства трудящихся, которыми проникнуты все наши фильмы, постоянно вызывают злопыхательские комментарии Б. Береста. Под любым соусом он неизменно протаскивает одни и те же лживые положения: все лучшие фильмы созданы на Украине только на украинскую тематику, изображение героев других национальностей в украинском киноискусстве — лишь обязательная дань партийным требованиям, а участие в кинопроизводстве УССР Л. Лукова, И. Пырьева, Б. Чиркова и многих других «продиктовано партийным руководством».

И чтобы доказать эту вздорную идею, автор книги, ничуть не смущаясь, выхолащивает из истории кино Украины многочисленные факты, сущность которых противоречит его утверждениям — пусть фактам будет хуже! Обещая читателям «историческую достоверность», он обходит молчанием кино-

картины, которые являются экранизацией произведений русской классической и советской литературы, и не замечает фильмов, где воплощена тема извечной дружбы украинского и русского народов. Б. Берест всячески стремится свести на нет тот бесспорный вклад, который внесли в украинское киноискусство В. Гардин, А. Лундин, Н. Охлопков, В. Браун, М. Донской, В. Петров, Н. Мордвинов, Е. Самойлов, В. Марецкая, Б. Андреев. И наоборот, он почему-то упорно относит Г. Чухрая и С. Бондарчука к ведущим мастерам кино УССР, не желая замечать все то, что они сделали на «Мосфильме».

Добросовестный идейно-эстетический анализ важнейших творческих вех украинского киноискусства заменен Б. Берестом тенденциозной поверхностной скороговоркой, где каждый новый фильм представлен как очередная неудача.

Автор «Истории украинского кино» жонглирует отрицательными эпитетами и уничтожительными характеристиками, чтобы убедить своих читателей в том, что киноискусство Советской Украины деградирует. Он искажает содержание, извращает идею фильмов, о которых говорит. Рассказывая об агитфильмах, он видит в них лишь примитивизм.

Это и понятно: какое дело мистеру Бересту до героики злободневности, страстного утверждения новой жизни, то есть всего того, что несли в себе даже первые наши агитфильмы.

Разбирая фильм Г. Стабового «Два дня», он всячески сглаживает его социальный конфликт, объясняя успех произведения лишь «отличной игрой И. Замычковского», который создал убедительный образ старого швейцара. Б. Береста ничуть не смущает то обстоятельство, что этот анализ противоречит даже тем отзывам зрителей, которые получил фильм в период демонстрации на экранах США. И, конечно, он не приводит объявление, помещенное в те дни в газете «Дейли уоркер», содержание которого свидетельствует о том, что его земляки в Америке кроме отличного исполнения видели в кинокартине прежде всего революционное содержание, побудившее их написать: «Бастующие портные! Используйте ваше свободное время, чтобы посмотреть последний советский фильм «Два дня». Он даст вам вдохновение. Он даст вам мужество».

Но если Б. Берест все-таки находит отдельные положительные стороны в кинопродукции Украины двадцатых и тридцатых годов и отображает в специальном монографическом разделе значение творчества А. П. Довженко для развития мирового киноискусства, хотя и старается вопреки всей идейной направленности творчества этого режиссера выставить его как украинского националиста,— то в изложении материала послевоенных лет он злонамеренно выпячивает самое дурное. Как будто не было в украинском кино ни «Весны на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, ни «Чрезвычайного происшествия» В. Ивченко, ни «Жажды» Е. Ташкова, ни ряда других значительных фильмов.

Б. Берест не в состоянии, конечно, понять, что наши украинские фильмы не могут стоять на обочине великого пути советских людей к коммунизму и что их ценность и достоинства определяются в первую очередь тем, нужны ли они народу, помогают ли партии в решении стоящих перед нею задач. Где же ему понять, что мировое значение советского кино определили произведения, глубоко революционные по своему духу, несущие свет идей Октября, кинокартины, в полный голос заявившие о могущественных завоеваниях Страны Советов.

Не желает понять он и того, что каждый советский художник кино, воплощающий в ярких художественных образах великое и героическое время строительства коммунизма, естественно, не может проходить и мимо теневых явлений, мешающих рождению нового в нашей жизни. Поэтому Б. Берест объясняет отрицательных героев наших фильмов как людей, которым, видите ли, «надоела советская действительность». А критику недостатков, которую высказывает советская пресса в адрес некоторых произведений украинской кинематографии, он подает как «нападки на украинскую кинематографию вообще». Именно так, например, толкует автор книги полемику вокруг кинокомедии Г. Габая «Зеленый фургон».

Очень характерен для умонастроения автора «Истории украинского кино» тот «анализ», который он дает кинокартине В. Денисенко «Солдатка». «...Десятки тысяч украинских женщин и матерей остались вдовами и без крыши над головой, без государственной опеки,— пишет он.— Они были и будут для Советской власти «лишними людьми», ненуж-

ным «балластом», «социально чуждым элементом». Поэтому и зрители следили, затаив дыхание, за судьбой героини фильма, которая перекликалась с незавидной долею других украинских женщин». При этом Б. Берест, конечно, не упоминает, что судьба героини кинокартины «Солдатка» Ирины Гаевой сложилась не так, как ему хотелось бы: она нашла свое место в жизни, содействуя активному возрождению истерзанной гитлеровцами родной земли, и обрела надежду на личное счастье.

Эта откровенная враждебность автора к нашим творческим победам сквозит на каждой странице. Особенно достается фильмам, которые вызвали единодушное одобрение зрителей, покорив их своим гуманизмом и целенаправленностью. Если верить Б. Бересту, двухсерийная киноповесть В. Ивченко «Чрезвычайное происшествие» показывает отнюдь не мужество и патриотизм советских людей, а пронизана, видите ли, «страхом перед китайскими националистами, перед замполитом Коваленко», а умный и волнующий фильм того же В. Ивченко «Иванна», который и по сей день не сходит с экранов, якобы уже давно предан забвению.

По-разному, в зависимости от того, насколько ему это выгодно, оценивает Б. Берест и психологию советских зрителей. То это умные, все понимающие люди, которые видят в каждом новом украинском фильме намного больше того, что хотели сказать постановщики, то они просто еще «не доросли» до того, чтобы «по достоинству» оценить кинокартины.

Придумывая одну неправду за другой, автор «Истории украинского кино» демонстрирует свое полное незнание материала, о котором берется судить. Ведь только невежда может охарактеризовать киноповесть «Млечный путь» как «безоблачную, веселую музыкальную комедию», а картину «Путешествие в молодость», посвященную современной молодежи, причислить к фильмам, где «тематика гражданской войны показана через призму новейших директив партии».

Не понимает Б. Берест и сущности процессов, которые происходят на кинематографическом фронте той страны, где он сейчас живет. «Официальное кино умирает. Оно морально прогнило, эстетически устарело, тематически поверхностно, эмоционально вредно»,— провозгласили в своем манифесте прогрессивные кинодеятели США, которым надоела постоянная «ложь в жизни и в искусстве», культивируемая поборниками буржуазного образа жизни, и опротивели прогнившие каноны Голливуда. Автор «Истории украинского кино» проходит мимо достоинств современных американских фильмов и всячески расхваливает стандартную американскую кинопродукцию, в которую уже давно не верят его земляки-украинцы, живущие в Америке. «Как отдельные работники кино, так и украинская общественность в целом (Соединенных Штатов.— *Н. К.*, *Н. Т.*), всегда должны ставить себе в пример развитие кино в передовых странах свободного мира, в частности Америки»,— заявляет он. В то же время факты, которые приводит автор в разделе «Украинцы в Голливуде», убедительно демонстрируют, какая страшная нивелировка творческой индивидуальности постоянно сопровождает это развитие. Б. Берест скрупулезно излагает все самые скудные сведения, которые помогли бы убедить читателей в том, что украинские эмигранты внесли значительный вклад в историю американского киноискусства. Для этих целей данных, конечно, слишком мало, однако их вполне достаточно, чтобы дать четкое представление о той трагедии, которую пришлось пережить ряду украинских художников в Америке. Показательна описанная в книге судьба сценариста Ивана Петрушевича, который знал много языков, имел фантазию Жюля Верна и меткое перо. К несчастью, он писал не под своей фамилией, а под фамилией продюсера, который давал ему работу. Со временем продюсер умер, а с ним погиб и труд Петрушевича. Его жизненный путь перекликается с нелегкой творческой деятельностью замечательного харьковского изобретателя А. Федецкого, который, как вынужден признать сам Берест, не смог противоборствовать в условиях дореволюционной России волчьим законам буржуазной конкуренции и умер в безвестности.

Невеселая судьба этих двух жертв «свободного мира» характерна и для многих талантливых представителей украинской эмиграции, искавших счастья в Голливуде. «Ряд голливудских кинодеятелей вообще не хотел признать свое украинское происхождение, чтобы не повредить своей кинематографической карьере,— приходится констатировать Б. Бересту.— Ведь администрация большинства голливудских студий заполнена в значительной степени элементами,

открыто враждебными всему украинскому. Поэтому не случайно, что все старания продвинуть сценарий с украинской тематикой сводятся на нет».

Подобные признания автора никак не вяжутся с его обильными комплиментами по адресу той «благодатной атмосферы», которая якобы царит в американском кино. Однако они прекрасно объясняют, почему все кинокартины, созданные украинцами за границей, относятся к кустарной кинопродукии, обязанной своим существованием усилиям отдельных немногочисленных энтузиастов.

Главы, где рассказывается о фильмах, поставленных украинскими эмигрантами на чужбине, производят особенно жалкое впечатление. Б. Берест невольно показывает, как ограничены возможности творческой интеллигенции в странах капитала. Украинские эмигранты, пытающиеся ставить фильмы в США, довольствуются в основном лишь хроникальными выпусками и примитивными любительскими экранизациями классического наследия. Конкуренция не позволяет кинофирмам, организованным эмигрантами, просуществовать хоть сколько-нибудь продолжительное время. «Днепр фильм корпорейшн», «Украинфильм» и «Сумфильм» в США или «Мендозфильм» в Аргентине зачахли, так и не успев мало-мальски стать на ноги. А ряд таких несомненно полезных и интересных постановок, как «Назар Стодоля», подготовленная К. Лысюком, не были осуществлены, как сообщает Б. Берест, «из-за недостатка средств».

Щедро субсидируется только выпуск антисоветских кинолент типа «Песни Мазепы» или «Львовских катакомб», авторы которых, покинувшие родину несколько десятков лет тому назад, соревнуются друг с другом в мрачных прогнозах о будущем социализма и судят вкривь и вкось о всех его достижениях на современном этапе. Правда, как с грустью замечает Б. Берест, подобные кинокартины не пользуются успехом у публики. Например, широко разрекламированный детектив Льва Орлигоры «Часы бьют полночь» «не получил поддержки даже у местной антикоммунистической прессы». Собирают мизерную аудиторию и агитационные фильмы «Украинские поселенцы в Австралии» Я. Кулинича, «Украинцы восточной Канады» Б. Солука, «Украинцы во Франции» Л. Полтавы и другие, которые расхваливают на все лады жизнь эмигрантов за рубежом.

Поборники мирного сосуществования с буржуазной культурой могут убедиться, насколько в действительности «мирно» подобное сосуществование, как не прекращаются ни на минуту злопыхательские вылазки против идейных основ нашего искусства.

Книга Б. Береста—наглядное тому доказательство: она является одним из образчиков бездарной фальсификации истории украинского кино, рассчитанных на тех, кто ненавидит украинский народ и не желает замечать его победоносного движения к коммунизму.

Мемуары о недавнем

Д. ДЭЛЬ

# Вспоминая тридцатые...

## ТРИ СЕРГЕЯ

Картины делают люди интересные, неповторимые, удивительные. Я знал многих. Именно в них-то и кроется та главная причина, почему появляются прекрасные картины.

Три Сергея сыграли огромную роль в моей жизни: Сергей Васильев, Сергей Юткевич, Сергей Герасимов.

Сергей Васильев накануне дня премьеры фильма «Чапаев» сказал с неким вожделением: «Хоть бы нам завтра проехать на троечку!» Он не рисовался. Тот небывалый успех у зрителя, причем у любого, независимо от возраста и развития, который вызвал ночные сеансы в кинотеатрах, был неожиданным для обоих Васильевых и всей группы. А ведь и доныне в перечислении картин золотого фонда советского кино «Чапаев», созданный в середине тридцатых годов, идет одним из первых.

Из двух Васильевых я знал хорошо только одного—Сергея Дмитриевича. В нем принципы коммуниста, человека слова и дела, человека мысли, чувства и действия были слиты в одно целое. Когда на съемках он сердился и кричал на провинившегося, было жалко его, а не виновного. И вот его назначают однажды директором «Ленфильма»—руководить таким беспокойным хозяйством, где миллион терзаний у каждого выращиваемого фильма! Здесь мало быть заботливым садовником, здесь нужна еще административная энергия, и командирский тембр, и легкая подвижность: сегодня — здесь, завтра — в Москве, и тяжелая усидчивость: сегодня заседание, завтра — два, и все подолгу, и все в дыму от папирос, и в пороховом дыму от темпераментов. Все и всех рассудить, все у всех посмотреть, все за всех сообразить, всем на все дать совет, и после всего этого сохранить голову на плечах, чтобы не отстать от людей в литературе, в смежных искусствах, и просто домой прийти человеком, а не выжатым лимоном. К счастью, он недолго пробыл в этой должности, но я уверен, что он успел на ней кое-что сократить из срока службы делу кино и сроков собственной жизни. А картины он любил ставить широкие, батальные, с войсками, со сражениями, на великих просторах нашей земли, с людьми-героями: «Чапаев», «Волочаевские дни», «Герои Шипки»; такова и последняя его работа — «В дни Октября» (с В. Честноковым в роли Ленина). Я люблю в человеке ленинскую искру, в чертах характера ленинский идеал. Это я все говорю о милом и печальном друге сердца—Сергее Дмитриевиче, очень рано ушедшем от нас.

Два других близких мне Сергея — Юткевич и Герасимов,— оба резко различные, с одной лишь общей чертой характера — их работоспособностью, уму непостижимой, поражающей всякое воображение способностью к действию. Главное их дело — режиссерский сценарий и постановка фильма! К великому огорчению, огромнейшей помехой в их художественные планы влезают все организационные заботы, несмотря на то, что есть директор картины. А композитор, а художник (Юткевич сам художник), а костюмеры и плотники, гримеры и осветители — у всех у них есть свой ответственный, но за всех ответственный он один — режиссер. А артисты? А массовка? Словом, снять фильм, даже средненький, довольно трудно любому режиссеру, но им непременно надо

снять отличный фильм! А затем — и одновременно с тем — писать статьи в газетах, выступать на совещаниях, судить на худсоветах других, преподавать в институте, быть нашим представителем на международных совещаниях, кинофестивалях, и быть депутатом Верховного Совета (Герасимов), и выпустить, после серьезной болезни, еще новую книгу (Юткевич) или сценарий (Герасимов), и осуществлять шефство над молодежной группой, и сделать с ней спектакль (Юткевич). О, я далеко еще не все перечислил. А постановку в театре! Разбуженный Маяковский шагает по стране с Театром сатиры: «Клоп», «Баня» — в их постановке Юткевич принимает участие. А знание Франции! Поэтому он снимает хронику о Франции, полную поэзии.

Я испытываю некое удивление перед ними обоими за эту их способность все знать, все читать, все помнить и все успевать! Это их общая удивительная черта. Разницу же их характеров оставим каждому свою. Решительность одного и нежность другого, волевой импульс одного и мягкую лапку другого. С одним я писал киносценарий «Александр Пушкин», у другого снимался в картине «Яков Свердлов» — две мои этапные в жизни работы.

С Юткевичем мы получали за картину впервые учрежденную Государственную премию. В Москве, во МХАТ, нас принимал Владимир Иванович Немирович-Данченко, он же весело, с юмором вел всю церемонию вручения лауреатских грамот. Потом обед. Какой обед! Потом концерт. Какой концерт! Со всеми великими МХАТ. Потом отъезд. Какой отъезд! В мягкой «Стреле»! Проснулся я в Ленинграде, и больше ни в жизнь так уж не ездилось в Москву.

## ГИБЕЛЬ ПРОФЕССОРСКОЙ ДОЧКИ

Мое знакомство с людьми, делающими самое важное из искусств, не ограничивается тремя Сергеями, как я себе позволил их назвать.

С А. Зархи и И. Хейфицем мы встретились на «Депутате Балтики». Помню, меня вызывают на студию «Ленфильм» и дают два варианта сценария Л. Рахманова. Первый — забракованный, второй — принятый, в нем-то мне и предлагают написать диалоги. Читаю первый, то есть отвергнутый, и дивлюсь: чего им не хватает? Очень же хороший сценарий! Читаю второй, то есть принятый, и опять дивлюсь: да, его, конечно, надо править. Этот, принятый, далеко не так хорош, как первый, отвергнутый. Вижу, что работа с автором проведена по всем правилам. Все понимая, что от чего получается, я понимаю и то, что меня подключают к работе как соавтора на своем, законном, этапе. Я справился лишь для очистки совести, как на меня смотрит Леонид Рахманов? Меня успокоили: «положительно!» Что ему еще оставалось?

И вот мы с режиссерами удаляемся в уединенный домик в Ольгине, без автора, разумеется, и за месяц переворачиваем хозяйство будущего фильма.

Рахманов перенес нашу операцию над ним стоически, ни разу не закричав. Он остался жив, здоров и питает искренние чувства дружбы ко мне — значит, я ничего не навредил, не извратил его замысел, и меня радует каждая встреча с ним. Замечу кстати, что работать было легко и приятно. Мы знали над собой в данном случае только одного редактора, он же был для нас и главный, он же и зав. сценарным отделом, если не он же и весь Художественный совет. Боже сохрани, я ничего не пропагандирую, но ужасно трудно бывает на распутье, когда тебе семь разных дорог указывают, и все семь даже правильные, но у тебя всего одна голова, и хочется тогда тоже одного, но умного советчика. Фамилия этого одного, горячего, знающего и любящего кино редактора была Пиотровский, Адриан Иванович.

Книголюб, ученый и художник, писатель, драматург и сценарист, знаток античной литературы, знавший латынь и греческий язык, наконец, широкой и доброй души человек — он, конечно, был идеальным художественным руководителем студии. Известно его редчайшее бескорыстие. Помогая всем, он почти нигде не значится в титрах картин, тем более его не встретишь как соавтора в гонорарных листках.

Это он нашел писателя для сценария об интеллигенте, принявшем революцию с р а з у, и режиссеров для картины. Ему полюбилась повесть «Базиль» Л. Рахманова. Он заказывает сценарий. Ему мыслится, что картину о старике должна ставить комсомольская молодежь. Он поручает постановку фильма А. Зархи и И. Хейфицу, чтобы не только творчески, но и организационно за-

крепить в искусстве союз отцов и детей русской интеллигенции в пору Великой Октябрьской революции. Так ему кажется. Он включает меня как соавтора в работу, и вот мы втроем — Зархи, Хейфиц и я — в Ольгине, в тиши уединенного домика начинаем... с убийства. Дело в том, что по сценарию профессору Полежаеву была приписана взрослая дочь. Эта дочка влюблялась в Воробьева, самого бездарного среди учеников профессора и самого большого подлеца среди людей, окружавших профессора. Именно в это ничтожество и влюбляется дочка. В самую трудную для стариков минуту, когда друзья покинули профессора, дочка тоже покидает родителей и уходит к Воробьеву, главному злодею фильма. Как и почему у благороднейших родителей образовалась такая непонятная дочка, как и почему она меняет отца и мать на такую дрянь, как Воробьев,— все это требовало очень подробных и убедительных объяснений. Если начать этим заниматься, то придется потратить все три тысячи метров пленки на сию семейную драму, а куда же тогда девать стариков, мир ученых и революцию? Вот почему самым естественным было мое предложение: убить дочку. Я предложил, режиссеры согласились. Был радостный день у нас в Ольгине. Убийство дочери спасало всю картину, оно облегчало и нашу жизнь. Стало свободно дышать и вольготно думать о самом главном и самом интересном в картине. Приезжал в Ольгино Адриан Иванович и поддержал нас.

Мы работали много, неотрывно, увлеченно, бережно храня человечность образов и кинематографическую выразительность будущей картины. В титрах фильма не ищите фамилии Пиотровского даже как редактора ее.

Хочется закончить рассказ любопытным штрихом, связанным все с той же злополучной дочкой профессора Полежаева. Леонид Николаевич Рахманов предложил сделать с ним для театра пьесу по фильму. Я отказался, занятый другим делом, но очень обрадовался озорной мысли.

— Вот ведь, Леонид Николаевич,— говорю я,— тот счастливый случай, когда вы можете воскресить убитую дочку. Спектакль идет три, даже четыре часа, а не полтора, как киносеанс, и вы имеете полную возможность объяснить в пьесе, как и почему выросла такая дочка у таких родителей и как и почему она выбрала себе такого явного прохвоста в мужья. Рахманов ушел, как мне тогда показалось, обиженный. Спустя год или два вышел спектакль «Беспокойная старость». Я старательно смотрел на сцену, я проглядел все глаза и... не узрел дочки совсем, ни в одном явлении. Значит, дорогой наш автор post factum, но признал себя соучастником в мокром деле убийства профессорской дочки.

## ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПРАВДА!

Позволю себе привести пример, как много значит правда в искусстве кино и как много она значила лично для меня.

Картину «Выборгская сторона» ставили Г. Козинцев и Л. Трауберг. Им-то я и обязан ролью Якова Михайловича. Ассистентом в картине была Н. Кошеверова, она и предложила мою кандидатуру. Когда режиссеры видели меня без грима, им казалось, что стоит мне приклеить бородку с усами — и сходство со Свердловым будет идеальным. Я боялся кинематографа, я не хотел сниматься. Трижды меня гримировали, трижды снимали фото — так упорно они против моей воли добивались моего счастья. Но чужое и несимпатично острое смотрело с фотокарточки лицо непохожего на себя Свердлова. Григорий Михайлович Козинцев своим высоким фальцетным голосом изрек наконец:

— Давайте — последний раз — рискнем снять артиста не на фото, а на кинопленку! Пусть он сыграет свою сцену — может быть, заговорит в нем актер, и тогда оживет лицо, оживут глаза и бородка приживется к лицу. Назначайте съемку!

Моя сцена происходила в Смольном. Огромный коридор, залитый людским потоком. Здесь и солдаты, и матросы, рабочие, и мужики из деревни. Это была большая массовка, каждому надо было заплатить. Риск стоил больших денег.

Через этот прокуренный коридор штаба первых послеоктябрьских дней я должен был пройти в своей кожаной тужурке и сапогах, в пенсне, пройти походкой Якова Михайловича — быстрой, энергичной, волевой — к окну, к Максиму и назначить этого рабочего парня, героя трехсерийной картины, артиста Бориса Чиркова, начальником Госбанка Республики Советов.

Я вошел в коридор Смольного, что был выстроен на студии «Ленфильм», следуя за помощником режиссера, чуя смертельно недоброе. И началось... Сказка — не сказка, быль — не быль: в павильон вступало чудокино. Почтительный шепот встретил меня, почтительно расступались, давая мне дорогу, люди.

— Яков Михайлович пришел!

— Яков Михайлович! Пропусти, не видишь!

— Здрасьте, товарищ Свердлов!

Улыбались обвешанные пулеметными лентами матросы, махали шапками солдаты, приветствовали рабочие. И вдруг я все понял! Понял, что не смею не отвечать на эти приветствия; понял, что не смею обманывать доверие масс; понял, что люди не меня так встречают, а Свердлова, я понял, что я — Свердлов! И я пошел, отвечая на приветствия. Мне стало весело, озорно весело. Вся фигура стала пружинистой, шаг легким. Борис Чирков стоял у окна предо мной смущенный, мял картуз в руках и смотрел на меня влюбленными глазами, как Максим на Якова Михайловича. Я легко, свободно и повелительно-ласково выполнил свою задачу с парнем.

Ура! Да здравствует правда!

Лица моих режиссеров расхмурились, дружок Борис Чирков жал мою руку — они нашли Свердлова, они искали его во мне с упорством, которого я не заслуживал.

Обнаружился сразу и секрет грима, почему-то не получавшегося все время, несмотря на точность усов, бородки и шевелюры по портрету оригинала. А секрет заключался в том, что характер бороды и всего прочего должен быть точным, а вот размер бороды и всего прочего должен быть сообразно моему лицу и фигуре. Словом, правда открыла глаза на всю ложь внешнего облика и на всю неправду внутреннего самоощущения в образе. Таково великое значение правды, решающей судьбу роли и самого актера. Однако было бы легко жить, если бы зеркало искусства точно отражало правду жизни.

Я изучал походку Свердлова. Актеру надо знать все. Меня познакомили с художницей Полонской. У нее были подлинники писем Якова Михайловича из ссылки. Густо исписанные листки мелким почерком, без помарок. Держу в руках пачку писем, и что-то необъяснимо живое, «свердловское» впитываю в себя. В Москве сегодня дождь, вечером безлюдно на улицах — самая пора поучиться ходить. Мой тренер командует.

— Он ходил, чуть наклонившись корпусом вперед! — Иду. — Быстрей! — Убыстряю ход.— Он размахивал руками. Еще быстрей! И чуть шире шаг! Хорошо!

— Правильно? Так? — останавливаюсь я.

— Теперь так. Правильно.

Я совсем останавливаюсь. Дождь идет. Моя спутница мокнет без зонта.

— Что же мы стали? — нарушает она молчание. — О чем вы задумались?

— Вы знаете, — говорю я и начинаю смеяться громко, на всю улицу.— Вы знаете, что вот так, как Яков Михайлович, я не смогу ходить там, на экране.

— Но он так ходил.

— Он ходил так по улице, в жизни. Это было нормально и естественно, а на экране идти с такой стремительностью, так размахивать руками и подавать корпус вперед — это значит насмарку весь серьез образа. Публика будет смеяться! Что же тогда останется от председателя ВЦИКа, от президента Республики? Вот вам и правда! Пусти эту правду на экран, и она оболжет весь образ Свердлова.

В моей пьесе «Большевик» есть минутка, когда молодой Свердлов хочет приласкаться к старику родителю. Тот сидит над граверным верстаком, работает, склонив голову, страдая за своего «беспутного» сына, а этот сын подкрался, по-мальчишески, сзади, обнял дорогого старика за плечи и сказал:

— Не огорчайся, папа, все будет хорошо.

Новгородцева, жена Свердлова, строго заявляет:

— Он никогда не говорил «папа»! Он говорил «отец»!

Пожалуйста, можно вместо «папа» сказать «отец».

— Не огорчайся, отец, все будет хорошо.

Актер сумеет и в официальную фразу вложить контрабандную нежность. Беда была в том, что понятия «правильно» и «правдиво» перестали совпадать. Смотришь иной раз на героя пьесы и думаешь: все у него правильно, говорит правильно, любит девушку правильно, ненавидит врага правильно, смерть придет — так и умирает правильно, а не жаль его нисколько! Почему? Потому что все у него правильно, только все неправда. К счастью, «правила» преходящи. Ушел культ личности, уходят постепенно и его правила.

Ушла ложь, и возвращается правда. Партия восстанавливает Истину в Жизни и в Искусстве.

Автору необходимо в произведении отсеивать малые правды во имя торжества главной. И если после всех трудов и поисков правды рождается наконец в искусстве живой человек, тогда актер, режиссер, автор могут смело, без стыда смотреть в лицо своим зрителям, читателям и почитателям.

## ОТВЕТ ДРУГУ — С. И. ЮТКЕВИЧУ

Дорогой Сергей Иосифович!

В 1947 году вышла твоя книга «Человек на экране», и в ней есть глава, названная «Письмо другу», то есть мне. Я был очень горд этой главой, где речь шла в очень серьезных тонах об очень серьезных вещах. Спустя каких-нибудь пятнадцать-шестнадцать лет (да продлит аллах наши лета!), я собрался, как видишь, написать тебе ответ. Я не стал бы делать нашу переписку достоянием гласности, если бы не принципиальный вопрос о взаимоотношениях актера и режиссера, который так волнует многих товарищей. Я буду серьезен, как ты, если... если аллах не станет дергать меня за перо.

...Актер все изучил, все познал, всего себя воспитал в образе, и он готов! Готов к съемке. Но разве все дело в нем только? Гагарин к полету в космос готов. Гагарин готов, а корабль? А все управление кораблем? А руководство полетом? А вся армия ученых, инженеров, строителей? Одной готовности космонавта для взлета явно недостаточно. Актер тоже никуда не взлетит без юпитеров кино, без пленки, без художника, без гримера, без операторов, без автора и без режиссера. Готовый кадр — это коллективный труд различнейших специалистов, и ближайший среди них — режиссер. Успех и счастье актера в умном друге — режиссере. Взаимная глубокая симпатия, взаимная вера друг в друга, общий вкус и единая логика актера и режиссера обеспечивают радостное сосуществование и успех в работе. Те полгода, за которые как минимум снимается картина, — это кусок жизни съемочного коллектива. Дни съемок наполнены тревогой, бессонницей, блеском удачи, дымом горящего плана, общей атакой — больше всего это похоже на военную операцию прорыва. Короткий эпизод в жизни каждого, но он такой значительный, что кажется длинным, подчас длиннее самой твоей жизни. Под его знаком ты, актер, живешь, воспитываешь учеников и ходишь генералом на чужие свадьбы.

Это очень сложная, очень тонкая вещь — взаимоотношения актера и режиссера. И я не могу не вспомнить, что ты никогда не пользовался со мной убийственным режиссерским «стоп!». Один раз, когда в большом монологе в сцене в тюрьме я ошибся в слове и поправился так, как поправился бы сам Яков Михайлович, если б ошибся он, ты не остановил куска, при этом проявляя новый знак внимания, — ты не стал делать докучливых замечаний, а просто скомандовал:

— Оставляем свет! Повторяем дубль сразу. Внимание! Мотор!

Сцена была повторена с разгона, без единой помарки. Даже когда звукооператор спросил:

— Первый дубль сотрем? — ты ответил громко:

— Нет, зачем? Он меня устраивает.

Это чтобы даже после съемки не огорчать артиста его ошибкой.

Мне нравилась и твоя смелость. Ты способен был, когда надо, соединить две крупные сцены в один съемочный кусок — сцену Свердлова с юристами, работающими над первой советской Конституцией, и сцену с комендантом в кабинете. Это две большие сцены, вместе с переходом из комнаты в кабинет, где актеру нельзя ошибиться ни в слове, ни в жесте, ни в черте перехода, ни в остановках по пути при непрекращающемся диалоге с юристами до того момента, как опуститься в кресло, и сразу же начать сцену с комендантом. При нормальной съемке здесь было бы четыре куска. С перестановкой света и аппаратуры, с репетициями каждого кусочка отдельно на это мог уйти полный съемочный день. Мне казалось, что я совершаю воздушный полет под куполом цирка без сетки. Потом я смотрел эти кадры на экране и первый раз испытал радость от увиденного. Я совсем забыл, что там, на экране, я. Я любовался Яковом Михайловичем, его энергией, всем ритмом его жизни и работы. А между тем, знаешь ли ты, мы очень долго противны себе на экране.

Странно и другое. До начала съемок в кино я думал: вот наконец увижу самого себя играющим, увижу себя как зритель, со стороны, все свои ошибки, все свои актер-

ские недостатки и сумею их потом исправить. Жду этого момента встречи с самим собой с каким-то даже злорадством: сейчас, подлец, я тебя всего рассмотрю, увидим, что ты за актер? И что же? Лента крутится, я в ней кручусь там по пять раз на повторе дублей, и... ничего, абсолютно ничего не понимаю, где хорошо, где плохо. Только стыд, какой-то дурнотный стыд владеет тобой, и когда дают свет в зале, ты не смеешь поднять голову, взглянуть на товарищей, а они почему-то говорят всякие комплименты, жмут тебе руку.

— Мы-де теперь спокойны за картину. Есть Свердлов!

Долго, очень долго я привыкал к собственному облику на экране, пока не научился отличать, какой из дублей хуже хотя бы.

Ты мне никогда не врал, но всегда умел сказать правду, не убивая. Иногда ты ее скрывал так виртуозно, что я только спустя много лет догадался, зачем ты, например, на молодого парня в гимназической тужурке накинул черный плащик, модный в те годы. Ты, милый хитрец, просто этим плащиком прикрывал мою фигуру! А? Ведь нашему герою в ту пору было всего каких-нибудь семнадцать лет, мне же стукнуло все сорок с добавкой.

Ты пишешь в напечатанном в книге письме: «Организатор партии» — так называли Свердлова... а некоторые склонны ведь поставить знак равенства между словами «организатор» и «администратор»... для нас важно раскрыть во всей полноте поэзию и обаяние этого будничного слова «организатор», за которым кроется в действительности героика повседневности, страстности и напряженная борьба, пафос «великого в малом», пафос рождения новой государственности...

В суматохе повседневных дел я уже шепчу эти два слова («первый президент»), так же нежно и бережно, как, вероятно, шепчет мать имя своего еще не родившегося младенца. И мне, очевидно, так же как и ей, хочется, чтобы будущее дитя было самым красивым, самым умным, самым честным. Постараемся же, мой друг, сделать все зависящее от нас, чтобы наш фильм был достоин того человека, которого избрали мы своим героем...»

Так ты вдохновлял актера.

Нельзя было не загореться и не сделать всего, что требовал ты тогда от актера, от меня.

Можно ли после этого сказать о себе, что я сыграл роль, я сделал роль, я, я, я, я?.. И не будет ли добросовестней сказать: мы сделали эту роль, мы сыграли ее, мы сняли ее, то есть мы, мы, мы и мы... с режиссером таким-то и с оператором таким-то (Ж. Мартовым)?

Можно было бы это письмо послать тебе лично по почте — так, вероятно, подумают кинематографисты. Но этот кусочек главы не для них.

Я хочу надеяться, что оно, письмо то есть, может сказать другому, неискушенному в кино читателю, что без души не создается ни одна картина, что без любви и всех ее переживаний, горя и радостей нет искусства, что, наконец, каждая картина — это 170 ударов пульса в предынфарктно бьющихся сердцах режиссера, оператора, директора, актера. Почему бы об этом не знать нашему зрителю?

---

*«Пленум считает необходимым решительно улучшить идеологическую работу на селе» (из постановления июньского Пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»).*

М. СУЛЬКИН

# Сеанс в сельском клубе

## БЕСЕДА В КИНОПРОКАТЕ

Решение посетить вначале самый отсталый по кинообслуживанию район Краснодарского края, а затем побывать в передовом возникло у меня в беседе, точнее в споре с управляющим конторой кинопроката Краснодарского края Ильей Кирилловичем Емченко и начальником отдела кинофикации Анатолием Михайловичем Симоновым.

Мне очень хочется отправиться в Кавказский район на хутор имени Волкова (Ново-Песковский), где мне пришлось побывать года два назад.

— Почему вы хотите направиться именно туда? Это же самые отстающие.

В конце концов мы пришли к решению, что после возвращения из этой поездки руководители проката дадут мне возможность познакомиться с работой самого передового по кинообслуживанию района.

После этого начался разговор о делах проката, о трудностях и нуждах большого отряда кинопрокатчиков и кинофикаторов края. А забот у товарищей Емченко и Симонова, людей опытных, энергичных, хоть отбавляй. Если в 1945 году в Краснодарском крае было всего лишь 257 киноустановок, то на 1 января нынешнего года их было уже более 3000. В крае — 130 автокинопередвижек, 16 установок дневного кино, 3 широкоэкранных.

И первой темой разговора стал наболевший для «киношников» вопрос: почему не выполняется план? Может быть, цифра его — 20 миллионов 20 тысяч рублей в год — недоступна? Нет,—в один голос ответили и тов. Емченко и тов. Симонов, — план этот вполне реален. Но есть много причин, мешающих его реализации. Основная — хороших фильмов очень мало. Трудно было не согласиться с ними: такие картины, как «Ход конем» или «Половодье», лишь дискредитируют тему о людях сельского хозяйства, подрывают авторитет студий, их выпускающих.

Естественно возник вопрос: какие фильмы пользовались в последние месяцы успехом у зрителей, сельских и городских?

— Знаете, то, что нравится в городе, нравится и в селе. Здесь никаких «ножниц» не существует,— ответил Илья Кириллович.—«Ножницы»—лишь в том, что фильм, показанный в городе в конце 1963 года, может добраться до села в конце 1964 года.

И мы заговорили о тернистом пути фильма по так называемому прокатному кольцу.

Считается, что средняя продолжительность жизни киноленты — шестьсот сеансов. Из этого расчета часто печатается тираж фильма. Но вот некоторые цифры по Краснодарскому краю. Существует несколько разнарядок, по которым местным конторам проката отпускаются фильмокопии. Так, фильм «Коллеги» (первая разнарядка) получен в количестве двадцати копий. Это самое большое число копий. Но до последней точки кольца фильм все равно дойдет только через полгода. Фильм же, полученный по второй разнарядке,— через девять месяцев, по третьей — через год. Существует разнарядка (не помню уж какая — их всего восемь), по которой краевая контора получает одну (!) копию на весь край, на все три с лишним тысячи киноустановок.

В одном из колхозов шутки ради ребятишки нагрузили коробки с фильмами на ишака. И мне кажется, что неказистое животное с грустными глазами, будь его воля, скорее бы доставило новые фильмы на отдаленные установки, чем это делают кинопрокатчики на своих газиках-вездеходах.

Надо отдать должное, в Краснодарской конторе много внимания уделяется сельскому прокату: здесь и специально подобранные сеансы Большой

кинопрограммы (к сожалению, второе отделение ее ограничивается лишь полнометражным документальным фильмом), и тематические просмотры — на сельскохозяйственные, атеистические и другие темы. В общем, люди в конторе работают инициативные, деятельные. Вот, например, Валентин Григорьевич Барышевский — старший инспектор конторы. Просто удивляешься, глядя на этого человека, когда он все успевает — и без конца разъезжать по командировкам по краю, и учиться заочно в Ленинградском институте киноинженеров. А еще масса дел в профсоюзной организации, которой он руководит.

Много в крае по-настоящему влюбленных в свое нелегкое, но интересное дело и киномехаников и шоферов, развозящих фильмы по далеко не идеальным дорогам. И если бы меня спросили: что вам больше всего понравилось в кинообслуживании на Кубани?— я бы ответил: люди, которые им занимаются. Но далеко не всегда — то, что они делают. Это мнение сложилось у меня в результате поездок по Кубани.

## В ОТСТАЛОМ РАЙОНЕ

Точнее: в отсталом колхозе (хотя он и миллионер), в отсталом хуторе и в еще более отсталом клубе. Итак, район Кавказский, колхоз имени Шевченко, хутор имени Волкова (бывший Ново-Пеховский). Клуб — бывшая конюшня, небольшая постройка с одним оконцем, в котором к тому же выбито стекло. Посреди два столба героически подпирают грозящую вот-вот рухнуть прогнившую балку. Экран — на уровне спинок стульев первого ряда. Субботний вечер. Единственный сеанс. Демонстрируется фильм «Лавина с гор» (производство киностудии «Мосфильм», 1958 год). Несмотря на холод в зале, несмотря на то, что за последние год-полтора «Лавину с гор» здесь показывают третий раз, народу в зале много, опоздавшие стоят вдоль стен. Ведь пойти-то больше некуда.

Итак, без киножурнала начинается фильм. Он цветной, но на экране лишь черно-бурое изображение. И это не самое страшное. Страшней другое: из динамика несется сплошное «бу-бу-бу». Тут, правда, на помощь приходят «переводчики» — из тех, кто смотрит фильм уже в третий раз, они терпеливо излагают соседям реплики героев. И вдруг... темнота... Обрыв? Нет, оказывается в будке всего только один пост, и после каждой части киномеханик волей-неволей устраивает перерыв.

Сеанс продолжается. Ноги стынут так, что кажется, будто ты не в клубе, а в холодильнике. Хорошо тем, кому не досталось места: они еще могут попрыгать, даже побегать. На экране княгиня считает деньги, звон монет — как грохот камней при обвале. На экране стреляют. Выстрелы — такой же грохот.

И уж совсем курьезный случай приключился в конце восьмой части. Атаман Шкуро, допросив большевика-казака Грицюка, обращается к казакам: «Может, и другому кому с ним попутно? А? Мы силком никого не держим. Больше никому неохота выйти из круга? Ну, скачи тогда, сынок-большевичок, в одиночку до своего счастья!»

Так кончается часть. Но не так она кончается в оригинале! У меня под рукой монтажный лист картины. Вот те три кадра, которые на каком-то этапе утеряны:

«414. Кр. 0 *м.* 35 к. Шкуро, прищурив глаз, прицеливается и стреляет из маузера.

415. Общ. 1 *м.* 27 к. Грицюк падает. Застывшие ряды казаков.

416. Ср. 4 *м.* 33 к. Шкуро оглядывается кругом. Ш к у р о. Все видали! Все слыхали! На Кузнецкую, волки! По коням! *В зтм.*».

Итак, утеряны не только три кадра, утерян смысл эпизода, и бандит Шкуро предстает этаким добреньким, всепрощающим батькой-атаманом.

Куда же исчез конец части?

Слово предоставляется тов. В. Барышевскому:

— Прежде чем отправить копию по кольцу, в конторе ее тщательно проверяют. Но проследить за тем, как фильм демонстрируется, в каком состоянии передается с точки на точку, невозможно. Невозможно также определить, где произошло повреждение копии: ведь в ином кольце до пятидесяти киноустановок.

— А еще, — продолжает Валентин Григорьевич, — надо пересмотреть инструкцию о категориях износа картин. Ведь фильм «Лавина с гор» числится в конторе даже не по третьей, а по второй категории износа. Да, на пленке почти нет царапин или других повреждений, зато утерян важный компонент — качество цвета.

Надо сказать, что просмотры и в других клубах убеждают в правильности этого рассуждения.

...А киномеханик Владимир Казаков — тот, что обрушил только что на новопеховцев «Лавину с гор», жалуется: «Ведь я считаюсь здесь первым брехуном. А как быть? Спрашивают: хороший фильм привез? Что же я отвечу: плохой, не ходите?

Очень уж много у нас картин, как говорится, ни уму ни сердцу...»

К рассказу Володи надо добавить, что наиболее обижены кинопрокатом сельские детишки. Например, в марте нынешнего года ни одного фильма специально для детских сеансов Краснодар не запланировал этому кольцу. И приходится Во-

лоде раз-два в неделю демонстрировать фильмы для детей из взрослого репертуара, из тех, что детям до 16 лет смотреть разрешается.

В разговор вступает зритель — главный инженер колхоза В. Щербинин.

— Очень мало хороших фильмов, да и смотреть без конца одно и то же не хочется. Лучше уж дома посидеть, у телевизора.

О неповоротливости кинопроката говорил не только Щербинин. Один штрих: в тех местах, где мне пришлось побывать, И. Пырьев года два назад снимал свой фильм «Наш общий друг». Многие колхозники этого фильма до сих пор не видели, потому что прошел он здесь всего один раз. А посмотреть его хотят. Вот бы прокату и организовать повторный просмотр этой картины, в которой участвовали сами колхозники, а не «крутить» по третьему разу некачественную копию «Лавины с гор».

## В ПЕРЕДОВОМ РАЙОНЕ

Выбирая передовой район, тт. Емченко и Симонов долго дискутировали между собой. Наконец остановились на Славянском, который хотя и не выполнил квартального плана (кстати, план не выполнили многие области и края Российской Федерации), но имеет много хороших клубов. В этом районе успешно развивается бригадный метод работы киномехаников, когда все члены бригады несут коллективную ответственность за работу каждой установки, за сохранность копий, когда опытные киномеханики помогают молодежи.

Действительно, помещения для демонстрации фильмов в Славянском районе значительно лучше, нежели в Кавказском. Я не видел ни одного клуба, подобного ново-пеховскому. Но качество показа...

Колхоз имени Мичурина, что под Славянском-на-Кубани. В колхозе шесть тысяч трудоспособных колхозников. С 1955 года строится дворец культуры, скоро будет закончено сооружение спортивного зала, и гигантское здание будет завершено в своем помпезно запланированном виде. У входа в кинозал — толпа посиневших от холода ребятишек. Ждут начала детского сеанса. Спрашиваю директора:

— А фойе у вас есть?

— Есть.

— Почему же не впускаете?

— А если насорят, нанесут грязи с улицы?

Вот и вся логика. И не пускают не только детей, а и взрослых.

Заходим в кинотеатр. Длинная, на тридцать метров колбаса зала. Начинается фильм. Вспомните первые кадры фильма «А если это любовь?». Солнечный день, светлые нарядные новостройки городской окраины. А на экране — полумрак, с трудом различаешь лица героев.

— И так всегда?

— Проекционный аппарат—малой мощности, не может осилить такое расстояние до экрана. Надо бы заменить, а колхоз не дает денег.

Станица Черноерковская. Рыболовецкий колхоз «2-я пятилетка». Колхозный кинотеатр «Шторм». В проекционной будке—собачий холод. «Мы калеками поделались», — жалуется киномеханик И. Дубенский. И здесь та же беда, что и в Ново-Пеховском. Новых фильмов почти не бывает. В тот вечер в третий раз за полтора года демонстрировали цветной фильм «Олекса Довбуш». Понятно, почему из 155 мест занято только 36. Здесь, как и во всем крае, не реже раза в неделю бывают сеансы Большой кинопрограммы. Но составлены они однообразно — полнометражный документальный фильм и художественная картина. Ни здесь, ни во многих других клубах ни разу не показывали «Фитиль», хотя краевая контора получает 25 копий. Что касается копии «Олексы Довбуша», то и она производит впечатление скорее одноцветной. И прав, наверное, В. Барышевский, считающий, что пока у нас еще качество цветной печати оставляет желать лучшего,—больше трехсот сеансов цветная копия не выдерживает.

— Очень редко видим новые фильмы, — жалуются и руководитель республиканского охотничьего госзаказника В. Яныгин, и учитель И. Чуйков, и многие другие зрители. Дело в том, что станица Черноерковская — одна из последних точек кольца. Картины сюда попадают старые и изрядно потрепанные.

Поселок Кучегуры. Здесь во время путины, оторванные от семей, по нескольку месяцев живут рыболовецкие бригады.

От имени всей четвертой бригады — а в бригаде двадцать два человека—претензию к кинопрокату высказал бригадир Аким Спиридонович Завгородний:

— В этом году ни разу не привозили кино. Я полгода не видел картин. Живем, как дикари.

Отдел культуры Славянского исполкома.

— Почему рыбаки не имеют возможности смотреть фильмы? Ведь вы жалуетесь, что трудно выполнить план, а сами не используете столько резервов.

И здесь начальник отдела тов. Н. Журавлев рассказал еще об одной поразительной вещи. Посудите сами, о каком выполнении плана может идти речь, если даже в передовом (по мнению руководителей краевого проката и кинофикации) Славянском районе из 137 киноточек работали только 63 — меньше половины. А в остальных запрещена демонстрация фильмов органами пожарного надзора и кинофикации из-за неприспособленности помеще-

ний. Поэтому-то рыбаки не видят по полгоду фильмов.

В отделе культуры зашел разговор и о других затруднениях.

Возмущены прокатчики рекламными плакатами на ткани, которые они получают из Москвы. Рассылает их республиканская контора проката, вместе с копиями они должны передаваться по кольцу. «Зря только материю переводят. Увидишь такую афишу — и в кино не пойдешь». А стоит такое «искусство» шесть рублей. И отказаться от него невозможно: присылают наложенным платежом. «На портянки и то нельзя использовать — не отстирываются»,— шутит мастер по ремонту киноаппаратуры И. Стрельченко.)

Недавно в столичном кинотеатре «Ударник» состоялась встреча художников, работающих над рекламой, со зрителями. Не мешало бы такие встречи организовывать и на селе, например, в том же Славянском районе. Можно представить себе, как краснели бы художники со стыда за свою продукцию.

Почти совсем перестали выпускать рекламные ролики новых фильмов, а они очень помогали пропаганде новых фильмов.

На этом наше знакомство с кинопрокатом на Кубани заканчивается.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ ПРИХОДЯТ В СЕЛО ЧЕРЕЗ ГОД ПОСЛЕ ГОРОДСКОЙ ПРЕМЬЕРЫ.

ИЗ 137 КИНОТОЧЕК ОДНОГО РАЙОНА В 74 ЗАПРЕЩЕНА ДЕМОНСТРАЦИЯ ФИЛЬМОВ ИЗ-ЗА НЕПРИГОДНОСТИ ПОМЕЩЕНИЙ.

Б. МАЕВСКИЙ
*Начальник Целиноградского областного управления культуры*

## Третья целина

Фильм пришел в село. Его ожидают все, на деревне пока что зрители не избалованы культурными мероприятиями. На стене клуба появляется лаконичное объявление: «Сегодня в клубе кино «Коллеги». Начало в 8 часов вечера».

Объявление накарябано на так называемой «безымянке» или просто на газетном листе. Две-три подобные рекламы украсили двери сельмага и одного из центральных сельских заборов. Ознакомившись с подобными объявлениями, люди к восьми часам вечера заполняют клуб. У киноаппаратной — толпа.

— Вася,— обращается к киномеханику девушка,— «Коллеги»—это не по повести Аксенова?

— Не знаю, не видел.

— Вася, а чей фильм?

— Сейчас начну — узнаешь.

Как только начался сеанс, девушка убеждается, что фильм действительно по повести В. Аксенова, все также узнают, что создан он на киностудии «Мосфильм», узнают знакомых актеров. Узнают то, что должно стать известно из рекламы. И не потому ли зрительный зал в первый день демонстрации фильма так широко располагает свободными местами?

Характерный ли это пример для деятельности каждой сельской киноустановки? Нет, не для каждой, но, к сожалению, для очень многих.

— Почему же ты, дорогой Вася, так плохо рекламируешь фильм? Почему не используешь материалы «Рекламфильма», аннотированный сборник «Новые фильмы»? Где у тебя клишированные рекламы?

— Вы что, с луны свалились? «Безымянок» даже нет, а вы захотели клишированную рекламу. Вон получил в прокате несколько реклам, так вывесил в фойе. Да и то с боем в прокате взял. У них, говорят, и на город не хватает!

В ответе киномеханика много горькой правды. Действительно, с рекламой у нас на целине множество досадных «опечаток». И авторами их являются не только местные кинопрокатчики.

Все мы прекрасно знаем о существовании пятнадцати видов плакатной рекламы, издаваемой «Рекламфильмом». Приходит к нам и хорошая реклама. Но, к сожалению, редко. На каждое название нового фильма Целинная контора по прокату фильмов получает 50—100 рекламных плакатов, а киноустановок в области — 532. Можно ли обеспечить каждую киноустановку? Нет. Прав киномеханик Вася: городу и то не хватает. А месячный сборник аннотаций «Новые фильмы», кстати сказать весьма полезный, еле-еле добирается до районного отдела культуры, на селе же о нем только можно мечтать.

И досадно смотреть на мятые газетные листки, которые выполняют на селе роль кинорекламы.

Неужто все упирается в бумажную рекламу?— скажут отдельные киноработники. Можно ведь сделать и самим рекламные щиты, и даже красочно их оформить. Да, согласен, можно. Можно и нужно. И многие наши киномеханики так и поступают. Но, однако, и они тоскуют по рекламным плакатам и выпрашивают в прокате сборник «Новые фильмы», чтобы не оказаться в положении моего знакомого Васи.

Может показаться странным, что я начал свои заметки о кино на селе с рекламы, в то время как есть проблемы более серьезные и важные. Я и сам не предполагал, что так получится. Но, подумав, решил, что открывать разговор о кино на целине надо этим. Ведь точно так же, как читатель книги знакомится вначале с ее обложкой, а затем уже добирается до сути, знакомство зрителя с фильмом начинается с рекламы. И поэтому реклама должна всесторонне его знакомить с произведением, которое ему предстоит «прочитать» на экране, и она должна быть красивой, обстоятельной, призывной. На селе, к сожалению, этого нет. Не доходит реклама до села. А должна доходить. Об этом следует серьезно подумать товарищам в Государственном комитете по кинематографии и принять меры к тому, чтобы лучшие образцы рекламы стали боевыми помощниками сельского киномеханика.

Теперь о других проблемах. Большие надежды возлагают создатели сельскохозяйственных фильмов на свои произведения. Ленты эти в своем большинстве интересные. Но нужными и полезными они оказываются лишь там, где по-настоящему организована работа вокруг этих фильмов, где их демонстрация сопровождается беседой специалистов по сельскому хозяйству, широким разговором, даже дискуссией зрителей. А пока на полках кинопрокатов, тесно прижавшись друг к другу, стоят ленты, по которым скучают сельские экраны. Прокатчики пробовали организовать фестивали этих фильмов, составляли специальные программы по разделам сельскохозяйственного производства, рекомендовали темы для бесед. Но фильмы по-прежнему демонстрировались без плана в качестве киножурнала перед художественной картиной и возвращались обратно на полку. Серьезного разговора вокруг них не получалось. Почему? Да потому, что руководители и специалисты производственных управлений не сочли нужным взять это дело в свои руки, не обязали агрономов, зоотехников, инженеров, ветеринарных работников и других совхозных и колхозных специалистов возглавить проводимые фестивали. И сельскохозяйственные фестивали проваливались. Ставилась очередная галочка — и все.

Как-то я и заместитель председателя облисполкома тов. М. Досаев решили отобрать новые сельскохозяйственные фильмы и организовать общественный просмотр для работников областного управления сельскохозяйственного производства. Собрали программу из восьми частей, продемонстрировали.

Я сидел в зале и внимательно наблюдал за собравшимися. Какой живой интерес вызвали эти фильмы! Специалисты увидели на экране новые сельскохозяйственные машины, ознакомились с практикой выращивания зернобобовых культур в передовых хозяйствах страны, услышали с экрана рассказ о маяках сельскохозяйственного производства. Большинство из присутствовавших и раньше, конечно, знали об этом, читали в газетах, слышали. Но ведь одно дело — читать или слышать, и совершенно другое — видеть! Видеть, изучать во всех подробностях.

Когда в зале зажгли свет, мы увидели по-настоящему взволнованную аудиторию. Фильмы обсуждали с живейшим интересом.

— Почаще бы такие просмотры устраивать,— обратился ко мне начальник Целиноградского производственного управления тов. А. Щербаков.— И очень было бы хорошо, если бы эти фильмы в совхозах видели.

Я объяснил ему, что фильмы в совхозы направляются, но показываются там, к сожалению, без плана, без участия специалистов. Тов. А. Щербаков согласился, что действительно производственные управления не работают как следует с сельхозфильмами и не пропагандируют их, и обещал что-нибудь придумать, чтобы поправить дело. Но так ничего и не придумал. Вокруг сельхозфильмов по-прежнему не ведется никакой работы. Я согласен с тем, что пропагандой этих фильмов должны заниматься органы культуры. Это так. Но мы свое дело делаем: фильмы доходят до села. Больше того, клубные и библиотечные работники пытаются организовать их обсуждения, вызывают тружеников села на разговор о передовых приемах производства. Но должного результата это все же не дает. Я твердо убежден, что дело пропаганды сельскохозяйственных фильмов должны взять в свои руки специалисты сельского хозяйства. Вопрос, по-моему, очень серьезный. Всем известны нынешние функции Министерства сельского хозяйства СССР. Это министерство занимается научной работой, обобщает и распространяет передовой опыт. Я думаю, что оно должно наконец взять на свое вооружение сельскохозяйственные фильмы.

Автор этих строк в 1954 году работал заведующим отделом культуры в Атбасарском районе Акмолинской области. Киносеть там в то время насчитывала 7 киноустановок: городской кинотеатр, 2 колхозных стационара и 5 кинопередвижек. Жители многих населенных пунктов имели возмож-

ность посмотреть кинофильм один-два раза в месяц. Сегодня в том же Атбасарском районе, насчитывающем 10 совхозов и 4 колхоза, работает около 60 киноустановок, причем все они — стационары или полустационары.

Как же налажено кинообслуживание целинников? Увы, оно оставляет желать много лучшего. В чем же дело? Главная причина — межведомственная неразбериха. Как известно, в последние годы профсоюзам были переданы многие государственные киноустановки, работавшие в совхозах. Так, в киносети каждого из производственных управлений нашей области от 30 до 70 киноустановок профсоюзов. В районных же отделах культуры — от 1 до 8 государственных киноустановок. Кто же руководит киносетью в районах? В отделах культуры в связи с передачей киноустановок, работающих на территории совхозов, профсоюзным комитетам были сокращены штатные единицы инспекторов по кино. При территориальном производственном комитете, согласно штатам, киноработника нет. В результате киномеханики совхозов полностью отданы под начало председателей рабочих комитетов. А ведь председатели бывают разные: одни с увлечением занимаются кинообслуживанием, другие считают это не своим делом. И в результате в районе нет человека, который бы занимался вопросами кино, если не считать заведующего райотделом культуры и профсоюзного организатора при производственном комитете, у которых, как известно, есть очень много других дел. К чему все это привело? Прежде всего усложнило снабжение киноустановок кинобилетами и запасными частями. Чтобы получить книжку билетов или проекционную лампу, киномеханик совхоза должен ехать в Целиноград. А расстояния у нас немалые. Есть киноустановки, находящиеся от областного центра на расстоянии до 500 километров. Профсоюзных киноустановок у нас свыше 400. Если подсчитать, во что обходятся рабочим комитетам прогулки киномехаников в Целиноград, то цифра будет астрономическая.

Из рук вон плохо поставлено планирование работы профсоюзной киносети. Здесь все плановое хозяйство сосредоточено в руках у единственного инспектора. Получил контрольные цифры плана, «разбросал» по киноустановкам без всякого анализа, по шаблону, что Ивану, то и Петру, — и делу конец. Клубы разные, условия работы — тоже, а план одинаковый. Еще хуже обстоит дело с отчетностью о работе киноустановок. Три цифры: сеансы, зрители и вал — вот и весь отчет. План выполняется — и ладно, остальное все — лирика. А отсюда — вопиющие нарушения эксплуатации киноустановок. Сплошь и рядом там работает один киномеханик, помощника у него по штату нет, или же председатель рабочкома использует эту штатную единицу по другой линии. Существующая киносеть до сих пор не имеет полностью штатных расписаний. Киноустановка в совхозе работает, а в штате рабочего комитета должностей ни киномеханика, ни его помощника нет. Так, по сводкам на 1 июля 1962 года в киносети профсоюзов недоставало 350 штатных единиц киномехаников и помощников, на сегодня без штата работают 70 киноустановок.

Все это, конечно, печально сказывается на деятельности киноустановок, киномехаников никто не контролирует, ушли в прошлое систематически проводившиеся производственные собрания, отсутствует техническая учеба киномехаников, никак не организовано соревнование, допускаются простои. Вся тяжесть взвалена на кинопрокат. В области организованы 10 фильморемонтных пунктов в районах. Завозится туда на месяц 50—70 фильмокопий. Фильмы путешествуют иногда по два-три месяца, не возвращаясь в кинопрокат. А в фильморемонтном пункте один фильмопроверщик, ему едва хватает времени принимать фильмы и отправлять на киноустановки. Где уж тут думать о ремонте! Задержки фильмов, небрежное отношение, порча — сплошь и рядом.

Обо всем не напишешь. Ясно одно — положение с работой киносети на целине очень серьезное, тревожное, если не сказать, угрожающее.

Я глубоко убежден, что передача киносети профсоюзным организациям была проведена преждевременно, осуществлять это следовало осторожно, постепенно накапливая и изучая опыт.

Создан Государственный комитет по кинематографии. Событие отрадное. Мы возлагаем на этот комитет большие надежды. И, по-моему, было бы очень правильно, если бы под началом Государственного комитета и его органов на местах была сосредоточена вся киносеть. Пора покончить с межведомственными барьерами, пора вопросами кинообслуживания трудящихся заняться серьезно, создать все необходимые условия для нормальной и отличной работы киноустановок, особенно на селе.

СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ ПОКРЫВАЮТСЯ ПЫЛЬЮ НА ПОЛКАХ КОНТОР КИНОПРОКАТА. ПОЧЕМУ НЕ ОРГАНИЗУЮТСЯ ФЕСТИВАЛИ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ, НЕ ПРОВОДЯТСЯ ДИСКУССИИ О НИХ?

А. БАСМАНОВ

# До Москвы рукой подать...

Когда попадаешь в одну из совхозных деревень Московской области — деревню Бекасово, то в глаза невольно бросается добротность построек: и домов, в которых живут рабочие совхоза, и животноводческих ферм, и различных служебных помещений — везде чувствуется заботливый, рачительный хозяин.

Но есть в Бекасове дом, который резким диссонансом врывается в картину совхозной нови. Диву даешься, как он уцелел. Покосившиеся, закопченные стены, тусклые от грязи, местами заклеенные бумагой окна, разбитые ступеньки крыльца... Все это становится еще более удивительным, когда узнаешь, что перед тобой деревенский очаг культуры, пышно именуемый клубом деревни Бекасово. Именно здесь пять раз в неделю, как говорят местные остроловы, «крутят кино».

Вот обычная картина одного воскресного кинодня. Сеансов два — в семь и в девять часов вечера. Идет чехословацкий фильм «Дьявольская западня». Об этом можно узнать из небольшого плакатика, небрежно прикрепленного к почерневшей от времени доске объявлений у здания клуба. Сильные порывы ветра треплют едва держащийся на двух кнопках листок. Для того чтобы прочитать плакат, нужно подойти к нему вплотную да еще придержать рукой.

Зрители собираются поздно, к самому началу сеанса.

Это и понятно — ведь фойе в клубе нет, и, купив билет, вы оказываетесь сразу в кинозале. Ни буфета, ни читального зала здесь, увы, тоже нет. А между тем на втором этаже здания помещается сельская библиотека. Но она, как ни странно, работает отнюдь не синхронно с кинозалом. В часы, когда демонстрируются картины, библиотека и ее читальный зал всегда на замке.

Став обладателем билета, вы входите в клуб. Небольшой зал выглядит настолько убого и непривлекательно, что трудно поверить, что все это происходит в наши дни. Обшарпанные стены, прогнивший пол, замызганные, искалеченные лавки, грязь, запустение... Над сценой подвешен миниатюрный экранчик (такие мне приходилось видеть в классных комнатах на уроках литературы). И хотя по всем признакам он здесь появился недавно (сразу заметно, что материал экрана новый), во многих местах уже продырявлен.

— Как же так получилось? — спрашиваю я у группы зрителей.

— Бильярдисты порвали,— объясняет один из них,— развернуться-то им здесь негде...

И в самом деле, буквально в полуметре от экрана на сцене стоит бильярдный стол. А позаботиться об экране, свернуть его или как-то иначе обезопасить во время сражений бильярдистов, оказывается, некому. Нечего говорить, как сказывается этот запал любителей бильярда на качестве изображения...

Наконец зрители кое-как устраиваются. Многие предпочитают, правда, стоять — сидеть на стульях с продавленными сиденьями не очень надежно. В зале гаснет свет — киносеанс в сельском клубе начинается. Хотя напряжение электротока в кинобудке достаточное, яркость изображения оставляет желать лучшего. Если сравнить с обычным городским экраном, то освещенность здесь примерно в четыре раза меньше. Причина — в слабой мощности электроламп. Неудовлетворительно и качество звука. Можно отметить еще и другие существенные недостатки демонстрации «Дьявольской западни». Но не будем на этот раз слишком строги — ведь сегодня в будке «командует» семнадцатилетний помощник киномеханика Коля Малютин. Он старается как может, но ведь даже опытному работнику трудно одному провести два сеанса подряд. А Коля только совсем недавно пристрастился к новому, интересному делу.

А где же механик Николай Троянов? Увы, уже несколько дней как он лежит дома, простудившись в холодной, нетопленной будке.

Пять раз в неделю демонстрируются фильмы в деревне Бекасово. Но не очень жалуют вниманием киносеансы ни совхозная молодежь, ни пожилые рабочие. Как правило, в будние дни кинозал пустует. Пять-десять зрителей здесь не редкость. По субботам и воскресеньям зрителей, конечно, собирается больше. Понятно, почему это происходит. Дело не в том, что именно в эти дни люди тянутся поинтереснее провести время, посмотреть фильм. Не очень веря в притягательную силу киносеансов, работники клуба обычно устраивают «на закуску» танцевальные вечера. И как бы плохо ни работал кинотеатр, кто из молодежи устоит перед таким искушением? Так, под прикрытием танцевальных па и выполняется с грехом пополам финансовый киноплан.

И очень печально, что все это мало беспокоит хозяина кинозала — сельсовет деревни Бекасово. Вызывает удивление и позиция, занятая отделами

культуры Звенигородского райсовета и Мособлисполкома. Вот уже который год идут разговоры о необходимости капитального ремонта бекасовского клуба. Но, как видим, «воз и ныне там»... А между тем сельсовет получает и средства и строительные материалы. Однако председателя сельсовета В. Александрова мало беспокоит судьба клуба — средства остаются неиспользованными, материалы расходуются на другие цели. Невольно возникает вопрос: до каких пор все это будет продолжаться?

Серьезного упрека заслуживает и Московская областная контора кинопроката. Вот что по этому поводу говорит механик тов. Н. Троянов:

— Не балуют нас вниманием кинопрокатчики. Новые фильмы приходят к нам часто с большим запозданием, иногда даже через несколько месяцев, после того как их показали в Москве. А ведь до Москвы, можно сказать, рукой подать — меньше 70 километров. Нередко мы получаем недоброкачественные, обветшалые ленты. На моей памяти случаи из недавнего прошлого, когда ленты буквально рассыпались на глазах. Легко понять, какое «впечатление» это оставляло у зрителей... Вообще нам преимущественно навязывают ленты второй категории или реставрированной третьей. Бывает и так: пообещают картину, мы заранее о ней извещаем зрителей, а в самый последний момент пришлют совсем другую. Вот, к примеру, должен был демонстрироваться фильм «Долгая ночь 1943 года», а прислали... «ЧП», первую серию... Обидно, когда так безразлично относятся к запросам сельских зрителей.

С грустным чувством покидал я Бекасово. Кинообслуживание его населения явно отстало от времени, на фоне зажиточной, благоустроенной жизни совхозной деревни оно выглядело нелепым анахронизмом.

*Деревня Бекасово, Московская область*

ГЛУБОКУЮ ПРОВИНЦИЮ МОЖНО ОБНАРУЖИТЬ В 70 КИЛОМЕТРАХ ОТ МОСКВЫ.

С. РОЗЕН

## Шагалова говорит... басом

*Из записной книжки журналиста*

На дверях деревянного клуба небольшой листок белой бумаги. Это «бланк» афиши. Бланк потому, что слова «сегодня в кино» напечатаны в типографии, а название фильма вписано синими чернилами от руки — не то плакатным пером, не то щепочкой. Сегодня чернилами значится: «Дуэль».

Люди, толпящиеся на крыльце, спрашивают друг друга.

— Какая «Дуэль»? Какой студии? Кто играет? В самом деле, что за «Дуэль»?

Быть может, это та «Дуэль», что в 1935 году снимал Н. Шпиковский по сценарию А. Безыменского? Или это «Дуэль» по Чехову?

Механик улыбается: — Не все ли равно?

Я капризный. Мне не все равно. Лучше не ходить в кино вовсе. Тем более, что дело происходит в доме отдыха, расположенном в бывшем поместье А. Н. Островского, в знаменитом Щелыкове. Погулять тут есть где! Но в котором часу вернуться к клубу, чтобы встретить друзей, отдавших предпочтение искусству?

— Сколько продолжается сеанс? — спрашиваю механика.

Тот пожимает плечами.

Решаю проявить свою кинематографическую эрудицию:

— Скажите, сколько частей, а уж я посчитаю время.

И опять механик улыбается:

— Это у вас в Москве считать время по частям можно. Здесь может быть и быстрее, может и медленнее... Какой ток будет...

— ?!!

...Тут уж не до прогулок. Покупаю билет.

В зале сидят отдыхающие и жители ближних деревень. Гаснет свет. Все, что происходит дальше, трудно описать. Нужно самому послушать, как Надежда Федоровна (это был все же мосфильмовский фильм «Дуэль» по Чехову), которую играет Шагалова, говорит... басом!

А исполнители мужских ролей?

Звуки, которые издавали в тот вечер Стриженов, Хвыля, Дружников и Георгиу, не назовешь ни басовыми, ни ультранизкими, ни шипящими...

Поначалу все казалось шуткой. Думалось, вот-вот прекратит механик эту неуместную затею и мы

увидим чеховских персонажей, услышим чеховские диалоги. Увы, киномеханик был настроен серьезно… Сказалась привычка. Подобное здесь случалось нередко.

Какое счастье, что люди, создавшие картину, мирно проводили этот воскресный вечер вдали от Островского района Костромской области и не оказались в зале, где происходило кощунственное действо. Иначе они припомнили бы длинные ночи на студии, поиски мизансцен, ракурсов, нюансов, интонаций, утомительную работу над каждым планом, каждым кадром… Бог знает, на что они были бы способны, увидев то, что довелось увидеть мне!

…Сеанс окончился. Зрители расходились по деревням, некоторые за пять-шесть километров — ведь другой возможности посмотреть фильм здесь нет.

Вековые деревья заповедника бездумно шелестели листьями. Они не были в клубе. Им было хорошо.

*Щелыково, лето 1962 года.*

КИНОАППАРАТУРА СЕЛЬСКИХ КЛУБОВ ИСКАЖАЕТ ФИЛЬМЫ.

И. ПОЛОНСКИЙ

## Что такое киномеханик

Об этом казусе нет-нет да и вспомнят в колхозе имени Ленина. Несколько лет назад на заседание правления приехал уполномоченный из района. Председатель усадил гостя на почетное место, постучал карандашом по столу.

— Так-так, товарищи, кажется, все в сборе.

— Нет,— сказал зоотехник Сергей Корниненко,— Николай Петрович задерживается.

— Кто это? — спросил уполномоченный у председателя.

— Николай Петрович Марченко. Неужели не знаете?

Уполномоченный понимающе закивал головой. В перерыве он сразу подошел к Марченко — молодому парню с живыми серыми глазами.

— Вы какой отраслью заведуете?

Марченко заулыбался:

— Самой-самой главной — кино кручу.

— Похвально: киномеханик — член правления колхоза.

— А я и не член правления вовсе,— удивился Николай…

…Где-то в конце долгого заседания поднялся уполномоченный. Сделав ряд замечаний о ходе весеннего сева, он иронически заметил:

— И вот сегодня сколько потеряли времени? Это же надо! Десять минут ждали — и кого? Киномеханика.

Сказал и тут же пожалел — такой поднялся шум. Даже почтенные бригадиры повскакали с мест.

— Ты, уважаемый, не обижай Николая Петровича,— больше всех горячился старик, сидевший у двери.— Не гляди, что он молод, это я тебе говорю, хоть я и не член правления.

— А сейчас мы будем обсуждать один из главных пунктов нашей повестки — сообщение Марченко о сельскохозяйственном кинолектории,— «добил» уполномоченного зоотехник.

…Пожалуй, это был единственный представитель из райцентра, не слыхавший о Марченко. Каждый мальчишка в Судже знает Николая Петровича, «который крутит кино».

Крутит… Белобрысого мальчонку Колю Марченко из Замостья прежде всего очаровало это самое «крутит». Замирая от восторга, смотрел он, как киномеханик — единственный в районе, — словно волшебник, колдовал у аппарата, орудовал заветной ручкой — и оживал экран, и большая увлекательная жизнь заполняла его от края до края.

Коля ловил каждое слово механика, с восторгом выполнял каждую его просьбу. Нескоро пришел тот счастливый день, когда доверил киномеханик своему верному и постоянному помощнику взяться за ручку. Доверил — и несказанно удивился: парнишка на глаз точно запомнил каждое движение, каждое прикосновение к аппарату.

Посвящение состоялось. Николай ездил из одного конца района в другой, забывая о еде и отдыхе, и учился, учился.

В тяжелом 1947 году получил Марченко права киномеханика. А тут уехал его учитель из Суджи, и паренек стал хозяином передвижки — единственной в районе.

Вот когда понял Марченко, что значило для людей кино. Нелегкое было время — неурожаи и неразбериха одолевали колхозы, но люди последние деньги тратили на кино. «Кино приехало!» — это был праздник, и испортить его было преступлением.

Нет, не «крутить» картину надо было, не простым ремеслом считать свою работу, а творчеством.

Только поняв это, Николай Петрович по-настоящему увлекся своей профессией. Каждый день — поиски, напряженный труд, каждый день — большие и маленькие удачи.

Стало наконец в районе несколько передвижек. Ездили они по «кольцу» друг за другом. И когда активисты вывешивали афиши, люди прежде всего спрашивали: «Кто приедет — Марченко?» Потому что у одного Марченко старенький аппарат работал безотказно, не рвалась лента и не пропадал звук. Картина идет полтора часа, а готовил ее Николай Петрович три часа: просматривал каждый метр пленки, заново склеивал обрывы. И проверял аппарат до последнего винтика.

И как уж тут было не вертеться мальчишкам и влюбленными глазами не следить за каждым движением безусого Николая Петровича?! Тем более если он сам зазывал их и щедро делился всем, что знал. И когда стало в Судже много киноустановок, во все концы района разъехались ученики Николая Петровича.

...Долго ходил Марченко вокруг полуразвалившегося дома. Ничего себе куст ему достался — и это «клуб» на весь большой колхоз?

Бондаревские колхозники были немало удивлены, когда широкоплечий, с мохнатыми на взлете бровями Марченко вышагивал от одного конца села к другому, смущенно топтался на пороге каждого дома.

— Кино пришли бы посмотреть, а?

— Да уж какое там пришли, прибежали бы. Только не будет его, кино-то... —

— А какую картину привезти?

— Ты не смейся, мил человек. Клуба-то нет. Не у нас же в хате крутить будешь?

— А вон видите амбар. Стена у него гладкая, белая. Соберетесь вечером — и будет кино.

Многие не верили в затею Николая Петровича. А как билеты будет продавать? Да и хулиганов в Бондаревке много.

И, увы, оказались правы. Народу собралось много, но чуть поодаль застыла группа верзил. Подошел к ним Николай Петрович с билетами— захохотали, забросали шуточками.

— Двор ты, чай, не закупил?

— А со звезд тоже будешь брать деньги?

Николай Петрович молча отошел. Только экран опустил ниже, так что верзилам ничего не стало видно. Заволновались они, зашумели. Посыпались угрозы. Николай Петрович все так же молча возился у аппарата. Совсем случайно отвел голову, когда мимо просвистел большой камень. Зрители ничего не заметили. Молчал Марченко и тогда, когда второй камень больно поцарапал щеку. Сеанс окончился. Колхозники разошлись, а верзилы подвинулись ближе.

— Ну ты, киношник, будем считать — у нас в последний раз,— процедил самый высокий, с черной шевелюрой.

Через день снова запестрели на селе афиши. Потом еще и еще. Теперь появились у Николая Петровича добровольные помощники — они-то и встали стеной, когда хулиганы опять попытались сорвать сеанс.

...Разговор на заседании правления колхоза имени Ленина был резкий.

— Скоро станет холодно. Где я буду бондаревцам показывать фильмы? Дайте только материалы, колхозники хотят своими руками перестроить бригадный домик под клуб.

И добился своего. И вместе со всеми пришел на стройку.

Шестнадцать лет — немалый срок. Особенно если горячо любишь свое дело и с каждым днем все больше убеждаешься, как оно нужно людям. И со всей области едут киномеханики в Замостье — учиться богатому опыту у Николая Петровича Марченко. Броская реклама, месячные репертуарные планы на видных местах в каждом селе, конференции по фильмам, да разве обо всем расскажешь!

И как не вспомнить еще раз тот злополучный казус с уполномоченным?! Да, киномеханик — важная и уважаемая фигура в Замостье.

Николай Петрович не только создал в колхозе сельскохозяйственный кинолекторий, прошедшей зимой он показал цикл сельскохозяйственных фильмов и слушателям курсов технического всеобуча и будущим механизаторам с курсов при отделении «Сельхозтехники».

А план? Об этом и говорить не приходится: бригада Николая Петровича перевыполняет его каждый месяц по всем показателям. В месяц положено провести 75 сеансов, а их, как правило, бывает не меньше 140. Надо продать 4520 билетов в месяц, а смотрят кино в Замостье не меньше 6800—7000 человек.

*Курская область*

# От редакции

На июньском Пленуме ЦК КПСС Председатель Государственного Комитета по кинематографии тов. А. В. Романов говорил: «задание по развитию киносети, определенное семилетним планом, выполнено досрочно. К началу текущего года киносеть страны насчитывала 120 тысяч кинотеатров и киноустановок, в том числе 20 тысяч в городах и 100 тысяч в сельской местности».

Поразительные, если вдуматься, цифры!

Да, государство дало возможность резко увеличить число киноустановок, а в скором времени их будет еще и еще больше.

Все ли работники кинопроката, работники культпросветучреждений сумели достойно использовать возможности этих новых (да и старых!) киноустановок?

Для того чтобы ответить на этот и многие другие вопросы, журнал направил своих корреспондентов в различные концы Советской страны. Вы прочитали на этих страницах корреспонденции из Целинного и Краснодарского краев, из Московской, Курской, Костромской областей. В различных клубах побывали наши корреспонденты, различные зрительские аудитории им довелось наблюдать. И вот что объединяет все эти впечатления, беседы: чувство неудовлетворенности многих зрителей и культработников. И те и другие сходятся в одном — надо бороться за достойное кинообслуживание села.

Чем внимательнее вчитываешься в короткие реплики зрителей, в пространные жалобы завклубов и в пространные же объяснения сотрудников кинопроката, тем живее вспоминаются слова Никиты Сергеевича Хрущева: «Надо поднимать культуру деревни, чтобы колхозники пользовались такими же благами культуры, как и трудящиеся городов».

Партия сейчас как никогда остро ставит перед деятелями искусства задачу: быть ближе к народу. Нельзя стоять в стороне от тех великих преобразований, которые сейчас происходят в стремительно идущей к коммунизму деревне!

Сегодня деревня уже не та, что прежде. И это «прежде» относится не к далеким годам начала коллективизации или суровой поры Отечественной войны, а к 1953 году, когда ЦК КПСС были приняты исторические решения по подъему сельского хозяйства. И чем выше поднимается материальный уровень колхозников, тем шире, глубже, разностороннней становятся их культурные запросы.

«Если вы, товарищи,— говорил Н. С. Хрущев,— не создадите для колхозников культурных условий, это скажется и на производстве. Колхозники, особенно молодежь, будут уходить из деревни».

Нужны ли здесь комментарии? Задачи деятелей искусства, в частности работников кино, определены со всей ясностью, четкостью, требовательностью. Хочется лишь сказать, что мало построить в селе здание клуба или даже Дворца культуры, нужно вдохнуть в него жизнь, превратить в подлинный очаг культуры, в котором каждый киносеанс будет праздником для зрителей, а обидное слово «киношка» навсегда исчезнет из их лексикона.

А чем, как не «киношкой», не «забегаловкой», является клуб колхоза-миллионера имени Шевченко Краснодарского края, расположившийся в бывшей конюшне, или покосившийся, закопченный с заклеенными бумагой окнами, с разбитыми ступеньками крыльца клуб подмосковной деревни Бекасово?

Да, не стоит, видимо, забывать слов одного из создателей Художественного театра К. С. Станиславского относительно того, что театр начинается с вешалки. Как, правда, нельзя забывать и того, что самая роскошная «вешалка» не в силах превратить клуб или кинотеатр в очаг культуры, если вместо цветного изображения перед глазами зрителя возникает давным-давно выцветшая, черно-бурая копия, если нежный женский голос магией кино превращается... в бас, если над залом то и дело взлетают крики в адрес киномеханика: «звук!», «свет!», «рамка!» ...

Стало дурной традицией направлять на село кинофильмы через четыре-пять месяцев, а то и через год после премьеры. Направлять лишь после того, как лента обойдет все городские кинотеатры, клубы.

Уже стало привычным для сельских киномехаников получать «видавшие виды» ленты, на сопроводительных к которым стоит: третья или даже четвертая категория износа.

Помня о главной причине — недостаточном числе копий,— было бы неверным снимать вину за плачевное состояние кинолент с сельских киномехаников, нередко столь рьяно «прокручивающих» пленку, что она за три дня, как это случилось у тт. Родина, Макарова и Елесина в Чернской зоне Тульской области с фильмом «Семь нянек», из первой категории попадает в четвертую. И нельзя не согласиться с опытнейшим оператором Л. Косматовым, напомнившим недавно:

«Когда-то была специальная техническая инспекция, которая следила за качеством показа фильмов, за состоянием демонстрируемых копий. Это, несом-

ненно, приносило большую пользу. Но вот уже ряд лет, как эта инспекция почему-то ликвидирована. Органы кинопроката о качестве копий заботятся мало. И гуляют по экранам рыжие, с ядовитой зеленью и кирпичными лицами героев копии цветных фильмов, вызывающие досаду или насмешки зрителей. Думается, прежде всего надо немедленно возродить техническую инспекцию и дать ей право не только премировать за бережное обращение с фильмами, но и строго взыскивать в тех случаях, когда кинозрителю показывают неполноценные по печати или выцветшие копии».

Привычным стало и то, что в сельские местности, как правило, списываются все «маловысокохудожественные» кинокартины, пользуясь выражением И. Ильфа и Е. Петрова.

А не пора ли рассердиться? Не пора ли нарушить освященные годами традиции кинопроката, согласно которым в селе Понары, к примеру, смотрят новые фильмы на год, даже два позднее, чем в районном центре — городе Волжске, от которого его отделяют всего лишь двенадцать километров?!

Любой горожанин, прежде чем приобрести билет в кинотеатр, имеет возможность прочитать о фильме, который сегодня идет, анонсы в газете, подробно ознакомиться с афишей и даже с фотографиями исполнителей. Зритель села часто идет на кинокартину вслепую.

Не случайно же начальник Целиноградского областного управления культуры Б. Маевский начинает статью с разговора о рекламе, с проблемы как будто не первостепенной важности, однако играющей в кинопрокатном деле весьма и весьма существенную роль.

И нельзя не согласиться с управляющим Смоленской областной конторой по прокату фильмов А. Бочковским, который, приводя в городской газете «Рабочий путь» весьма красноречивые цифры посещаемости киносеансов, когда, к примеру, «Гусарскую балладу» в совхозе имени Красина посмотрело 90 человек, а в совхозе «Голынки» — лишь 20, делает вывод, что причина здесь не в качестве фильма, а в организации дела, в том, что советские фильмы плохо рекламируются.

Но хочется спросить и товарища Маевского и товарища Бочковского: разве не от управлений и отделов культуры, не от контор проката зависит качество кинорекламы? Разве не могли бы они подсказать местному — районному и колхозному — радиовещанию, чтобы по радио в дни демонстрации фильма читались рецензии на него, опубликованные в печати, и не только подсказать, а и направить заблаговременно на места тексты лучших из этих статей? Разве не они должны организовывать и проводить занятия с киномеханиками и завклубами, широко и опять-таки заблаговременно информируя их о предстоящем репертуаре, подготовляя для бесед со зрителями и кинoорганизаторами-общественниками? Разве не они должны помочь наладить тесный дружеский и творческий контакт киномехаников с заведующими сельскими клубами, чтобы киносеанс перестал быть узкокоммерческим делом, а превратился в неотделимую часть общей клубной работы? Разве не их задача научить завклубом творчески использовать кино при проведении тематических вечеров, читательских конференций, в пропаганде передового опыта, в научно-атеистической пропаганде?

Б. Маевский в своей статье затрагивает одну из наболевших проблем в сегодняшней культурной жизни села — межведомственную неразбериху. Как известно, в последнее время сельские киноустановки повсеместно переходят в ведение профсоюзных организаций. Это не только расширяет права последних, но и резко увеличивает обязанности. Не пора ли решительно прекратить затянувшуюся распрю между местными профсоюзами и местными органами культуры, для которых кино стало поистине яблоком раздора. Ведь эти распри приводят порой к таким нелепостям, что им даже трудно подыскать объяснение.

Так, в Брянской области в клубе совхоза имени Ленина вышла из строя киноустановка. Рабочком, в ведении которого она находилась, не очень — надо отдать ему должное — торопился с ремонтом. Тогда районный отдел культуры кавалерийским наскоком установил свою киноаппаратуру и начал демонстрацию фильмов. Узнав об этом, облсовпроф в отместку запретил коллективам художественной самодеятельности выступать в фойе.

Примеры, как говорится, можно умножить. С решением этого вопроса теснейшим образом связано воспитание сельских киномехаников. Киномеханик — одна из решающих фигур в кинообслуживании села. В стране — тысячи влюбленных в свое дело, инициативных, энергичных киномехаников. Но всем ли им до конца ясны и понятны их задачи? Среди кинематографистов бытует выражение «прокрутить» фильм». Ведь многие из киномехаников именно «прокручивают» фильм, не желая больше ни о чем думать, забывая, что они полпреды культуры на селе.

А сколько может сделать киномеханик, преданный своему делу! И какую благодарность от народа может заслужить киномеханик, относящийся к своим обязанностям творчески, увлеченно! Нам кажется, что над опытом Николая Марченко, киномеханика из Курской области, следует задуматься. И не только киномеханикам.

А разве мало подобных примеров? На республиканском совещании киномехаников сельской кино-

сети, созванном Министерством культуры БССР в марте этого года, не раз называлось имя Владиславы Грудской. Три года назад она стала последовательницей Валентины Гагановой, перешла на отстающий Домниковский маршрут. И если сейчас отправиться по этому маршруту, от которого с ужасом открещивались все киномеханики, то в каждом пункте мы обнаружим месячный репертуар (а в подмосковной деревне Бекасово неизвестно, что будет показано завтра!). В клубах этого киномаршрута мы обнаружим любовно оформленные уголки «Новости кино»; здесь можно прочитать краткие аннотации новых фильмов, рецензии на кинокартины, увидеть фотографии актеров и режиссеров.

Нетрудно догадаться, что выполнить все это одному человеку не по силам. Секрет успеха Владиславы Грудской в том, что ей удалось создать актив киноорганизаторов-энтузиастов. Это и агроном колхоза «Большевик» В. Бахно, и директор Муштаревской начальной школы В. Кокошкина, и многие колхозники, рабочие совхозов. Это, наконец, сельские почтальоны Э. Токарева, М. Хроновская, О. Дубровина. Заходя в дома, они, как правило, рассказывают о новинках кино, распространяют билеты.

Да, далеко еще не использованы возможности, таящиеся в общественной активности, в инициативе сельских зрителей. И нельзя не согласиться с корреспондентом газеты «Советская Молдавия» Л. Павловым, который, побывав в колхозе «XXII съезд КПСС», в двух больших селах Круглик и Избешты, писал, что «в одном и в другом много интеллигенции. Это учителя, медработники, специалисты сельского хозяйства. Все они могли бы быть активными киноорганизаторами-общественниками, проводить перед сеансом беседы, лекции.

К сожалению, никто из специалистов этих сел палец о палец не ударил, чтобы организовать пропаганду новых фильмов научно-популярных, хроникально-документальных и учебных картин на сельхозтемы.

В стороне от этого дела стоят коммунисты и комсомольцы колхоза.

В Круглике демонстрировался антирелигиозный фильм «Армагеддон». Но даже и в этом случае партийная организация не нашла нужным выделить для беседы перед началом сеанса кого-либо из интеллигенции».

Немалую роль может и должна сыграть общественность в решении такого, казалось, простого вопроса, как демонстрация на селе сельскохозяйственных фильмов. Они тоже стали жертвой межведомственной неразберихи. Допустимо ли, что эти ленты, которые создаются специально для колхозов и совхозов и способны стать серьезным подспорьем для тружеников села в борьбе за высокий урожай, пылятся на полках контор кинопроката?

А вот в Курской области, в Замостье, смогли организовать сельскохозяйственный кинолекторий. В Починковском районе Смоленской области сумели провести за десять месяцев около 400 сеансов сельскохозяйственных фильмов и обслужить более 200 тысяч зрителей? А в молдавском колхозе «XXII съезд КПСС», заключившем договор на демонстрацию шести киносеансов в месяц, за 18 дней февраля 1963 года не было показано ни одной сельскохозяйственной картины. И специалисты колхоза не подали ни одной заявки на демонстрацию сельхозфильмов, хотя колхоз «XXII съезд КПСС» — один из отстающих. Министерству сельского хозяйства давно уже пора всерьез заняться пропагандой специализированных фильмов, сделав их боевыми помощниками тружеников сельского хозяйства. Как их настоящими помощниками в жизни и труде должны стать и наши художественные фильмы.

Не так давно в Центральном Доме кино была встреча кинематографистов с колхозниками и рабочими совхозов Московской области. На этой встрече представитель совхоза «Коммунарка» Лидия Григорьевна Пудина, обращаясь к президиуму, в котором сидели крупнейшие и популярные мастера советского экрана, сказала: «Посмотришь хороший фильм — и лучше работается». Об этих словах, покрытых громовыми аплодисментами зала, хотелось бы напомнить работникам кинопроката и всем, кто ведает культурной жизнью на селе. Напомнить, что в 1962 году у нас в кинотеатрах побывало 3 миллиарда зрителей и из них 1 миллиард 555 миллионов приходится на сельские клубы и киноустановки.

Решением партии созданы сельские обкомы. Мы надеемся, что роль фильма в жизни трудящихся села привлечет их внимание, как это того заслуживает.

---

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

# О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино

Так была сформулирована тема теоретической конференции, проведенной летом нынешнего года секцией теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР совместно с редакцией журнала «Искусство кино».

В работе конференции, вызвавшей живой интерес кинематографической общественности, приняли участие искусствоведы и философы, кинокритики и литературоведы, преподаватели ВГИКа и кинорежиссеры.

В этом и последующем номерах мы публикуем выдержки из некоторых выступлений.

Конференция открылась вступительным словом председателя секции теории и критики Оргкомитета СРК СССР А. НОВОГРУДСКОГО:

— Несколько слов о круге вопросов, о главной теме нашего симпозиума.

Некоторые товарищи спрашивают, почему бы нам не поговорить о прогрессивных, реалистических тенденциях в западном кинематографе, которые, разумеется, существуют, хотя, к сожалению, в последнее время, на мой взгляд, их сильно потеснили субъективистские, упадочные, антигуманистические течения. Да, конечно, даже в киноискусстве буржуазного мира пробивают себе путь честные и смелые художники, стоящие на демократических позициях, на позициях реализма.

Мы были бы плохими марксистами, если бы игнорировали этот факт, если бы мы забыли известные ленинские мысли о двух культурах в одной культуре буржуазного государства. И, разумеется, мы высоко ценим живые ростки передового, правдивого, подлинно человечного искусства в странах капиталистического мира.

И все же мы сознательно решили сегодня сосредоточить внимание на том, что нам противостоит и что сегодня задает тон, главенствует в киноискусстве буржуазных стран. Мы хотим изучить оружие, направленное против нас, чтобы более точно, более прицельно, более действенно бить противника нашим оружием — оружием марксистско-ленинской эстетики, оружием нашего социалистического искусства.

Надо учитывать при этом еще одно важное обстоятельство. Громадный поток произведений современного буржуазного кино, рассчитанный на сотни миллионов зрителей, выдержан в духе мимикрии под реализм, в духе имитации художественной правды, имитации иногда грубой, а иногда довольно искусной.

Ежедневно и ежечасно эти псевдореалистические кинобоевики разных жанров воздействуют на массового зрителя, воспитывая его в духе заповедей буржуазной, мещанской морали; они стремятся очернить социалистический мир, поддерживая тем самым климат «холодной войны»; они всеми способами рекламируют буржуазный образ жизни, ведут пропаганду милитаризма и расизма. Они прославляют своего героя, этакого рыцаря свободного предпринимательства, который, расталкивая локтями всех и вся, иной раз шагая через трупы, добивается личного благополучия в жизни или же совершает невероятные подвиги в борьбе за интересы буржуазного государства.

Таких псевдореалистических картин несчетное множество, причем среди них есть немало произведений, сделанных с высоким профессиональным мастерством. И нам, разумеется, следует бороться с подобного рода псевдореализмом во всеоружии нашей теоретической мысли.

Вместе с тем буржуазное искусство, особенно в последние годы, все чаще прибегает к иной тактике, к иным методам, к обходным

путям в той постоянной обработке современного человека, которую оно ведет с киноэкрана. Буржуазная киноэстетика поднимает необычайную рекламную шумиху вокруг некоторых явлений киноискусства, которые непохожи на старомодные псевдореалистические species кинобоевики (хотя, если вдуматься, они объективно служат тем же идейным и моральным целям). Эти явления провозглашаются новейшим словом киноискусства, знамением нового этапа его развития. Для уловления душ художников, субъективно честных и даровитых, но подчас растерянных, не видящих перспективы общественного развития,— под эту линию в буржуазном искусстве спешно подводится философская база. Короче говоря, буржуазная киноэстетика охотно поддерживает и берет на вооружение некоторые так называемые «новации» в киноискусстве: от крайнего субъективизма, когда образная картина мира на экране заменяется мутными и бессвязными видениями, извлеченными из глубин подсознания художника, до столь же крайнего объективизма, крайнего натурализма, при котором начисто исчезает мысль художника, его позиция по отношению к действительности, и автору фильма отводится роль некоего механического робота, пассивно запечатлевающего на пленке случайные, бессвязные обрывки «жизни, захваченной врасплох». Глубоко реакционная философия этих произведений камуфлируется под нечто «новое», «прогрессивное», а антиреалистический художественный метод, которым они созданы, выдается за «новаторский поиск» художественной правды.

Буржуазная киноэстетика стремится объявить такие произведения главными, ведущими явлениями современного киноискусства. При этом следует сказать, что известная часть западной демократической кинокритики — да и некоторые наши товарищи, что греха таить! — запутались в этом вопросе и тоже стали восхищаться разными «последними криками» буржуазной кинематографической моды, принимая их за новый этап развития мирового искусства. Все это вместе взятое дезориентирует некоторых действительно талантливых кинохудожников, уводит их творчество в модернистские тупики. Эти модные псевдоноваторские течения, выдаваемые за нечто прогрессивное и архисовременное, оказывают известное влияние на киноискусство социалистических стран. Более того, их отголоски проникают и в наше, советское киноискусство, они подчас дают себя знать в творчестве молодых кинематографистов, которые, как говорится, «слышали звон, да не знают, где он», и тем не менее, не будучи еще зрелыми художниками, считают этот звон чем-то вроде ударов колокола, отбивающих начало новой эпохи в киноискусстве.

К величайшему сожалению, наша кинотеория и кинокритика еще крайне мало сделали для того, чтобы проанализировать те сложные процессы, которые происходят сегодня в киноискусстве буржуазного мира, и дать им четкую оценку с позиций марксистско-ленинской эстетики.

И хотя мы отчетливо понимаем, что наша конференция не сможет восполнить все эти пробелы, все же в программу симпозиума неизбежно входит довольно широкий круг вопросов.

Сюда входит и оценка новейших платформ буржуазной эстетики в вопросах о взаимоотношениях киноискусства и общества, киноискусства и действительности. Мы имеем в виду разнообразные попытки увести киноискусство в сторону от больших социальных тем, от показа социальных противоречий под предлогом «ухода внутрь человеческой личности» и под всякими иными предлогами; попытки, так сказать, «теоретически доказать» бесплодность поисков художественной правды в искусстве и оправдать распад художественной формы, соответствующий распаду мысли; попытки обосновать ту философию скепсиса, отчаяния, обреченности, неверия в человека, которая пронизывает наиболее модные западные кинотечения последнего времени.

Эта мутная философия, декларирующая бессилие человека в современном мире, породила концепцию, которую принято называть «дегероизацией» искусства и которая в известной мере отразилась даже в творческой практике некоторых наших деятелей кино.

Выступая на Всесоюзном совещании по вопросам идеологической работы вскоре после XXII съезда КПСС, Л. Ф. Ильичев заметил, что из-за некритического отношения к современному западному искусству в некоторых кругах киноработников получила распространение теория «дедраматизации» искусства. Это справедливое замечание.

К сожалению, советские киноведы и теоретики кино все никак не могут собраться с силами, чтобы дать определенную и ясную оценку тому, что кроется за этим термином.

Разумеется, говоря о дедраматизации, мы имеем в виду вовсе не уход от канонов театральной драмы, не развитие повествовательных форм в кино, а тот смысл, который вкладывает в это понятие буржуазная эстетика кино,— смысл, который находит прямое отражение в творческой практике, приводя к полному размыву идейного содержания и художественной формы киноискусства.

С этим же связан вопрос о сюжете или бессюжетности киноискусства. Дело дошло до того, что иные наши кинотеоретики вслед за их западными коллегами стали поговаривать, что «время сюжетного кино миновало», демонстрируя тем самым непонимание того, что такое сюжет, непонимание разницы между развитием новых форм сюжета (которое естественно и закономерно) и исчезновением, распадом сюжета (характерным для декадентского, упадочного искусства).

Сюда же примыкают теории «потока жизни» и «потока сознания». В этом же ряду вопрос о некоем, будто бы существующем всеобщем современном стиле, якобы пригодном для киноискусства всех стран и чуть ли не обязательном для всех художников.

Таков далеко не полный перечень вопросов, возникающих перед нашей конференцией. Все эти вопросы имеют вовсе не узкое, локальное значение для небольшой группы специалистов. Это коренные вопросы развития самого массового и самого влиятельного искусства нашего века. Теория кино является сегодня одним из важных участков идеологической борьбы двух миров, борьбы, которая развертывается и в области искусства. Поэтому хочется надеяться, что конференция послужит для нашей теории кино толчком к переходу на более активные позиции, поможет ей обрести наступательный характер в борьбе с буржуазной эстетикой.

Преподаватель ВГИКа В. КОЛОДЯЖНАЯ:

—Анализируя зарубежные фильмы, следует помнить о том, что сегодня среди них уже почти не бывает таких, где не было бы элементов критики буржуазного общества. Один из буржуазных критиков сказал, что скрывать пороки буржуазного общества стало вредно и опасно, надо о них говорить. Важно другое: как их объясняют, какую дают им трактовку, какие делаются выводы.

Чаще всего эта псевдокритика, обличение отдельных недостатков буржуазного общества по существу прикрывает восхваление буржуазного образа жизни.

Вот один из примеров. В Соединенных Штатах в период накала холодной войны ведущим режиссером становится Элиа Казан. Он ставит фильмы и о рабочем движении и о расовой дискриминации. Он может тратить на постановку огромные суммы денег. Ему разрешено самому монтировать фильмы, что не разрешается обычно голливудским режиссерам.

Казан ставит фильм «Да здравствует Сапата!», где рассказывается о том, как тяжело живется мексиканским крестьянам. Сапата — один из руководителей мексиканской революции — показан с симпатией. И вместе с тем, как правильно заметил Джон Говард Лоусон, «Да здравствует Сапата!»— это фильм, который пытается доказать бесплодность революционного движения.

По этому же принципу Казан снимает фильм «К востоку от рая» — о распаде современной буржуазной семьи, в котором пытается доказать, что так было всегда, начиная с библейских Каина и Авеля. Он ставит по этому же принципу фильм о рабочем движении («В порту»), о расовой дискриминации («Пинки») и ряд других картин. Затрагивая любую острую проблему, Казан всегда как бы добавляет: ничего не поделаешь, такова уж человеческая природа.

Надо сказать, что эти фильмы играют огромную пропагандистскую роль, роль, которую не смогут играть «розовые» фильмы.

Фильмы, сделанные по принципу дедраматизации, не похожи на фильмы, построенные по классическим канонам, как, например, «Источник» Бергмана. «Источник», в свою очередь, не похож на «Процесс» Уэллса — экранизацию романа Кафки. Но эти фильмы часто объединяет вольная или невольная апология буржуазного индивидуализма — в одних абсолютная, в других частичная, тонко сделанная. Именно поэтому подобные фильмы, как бы они ни были порой талантливы, чужды нам.

В. БОЖОВИЧ (научный сотрудник Института истории искусств):

— Реакционная эстетика делает все возможное, чтобы утвердить как эстетическую норму то, что в действительности является результатом глубокого кризиса искусства. В работах буржуазных эстетиков происходит смещение художественных ценностей. Художников намеренно лишают ориентиров.

Это приводит к гибели талантов, к извращению плодотворных художественных идей.

Нам нужно быть особенно внимательными, чтобы, выступая против неверных, реакционных тенденций, не отбросить в то же время и те явления, те процессы, которые неверно истолковываются и искажаются. Здесь нужна точность прицела и точность полемики.

В последнее время среди кинематографистов Запада все чаще и настойчивее проявляется стремление сблизиться с реальной действительностью, и поэтому такой популярностью начинает пользоваться «документальный метод» в кино, который применяется все шире и художниками игровой, художественной кинематографии. Эти процессы симптоматичны, потому что речь идет о реакции против фальши буржуазного кинематографа, против идейных и художественных штампов. Но иные зарубежные теоретики придают этим тенденциям совершенно неверное, искажающее их смысл толкование.

Я сошлюсь на концепции американского критика Гидеона Бахмана, статья которого была опубликована в «Искусстве кино» вместе с убедительным, на мой взгляд, ответом Н. П. Абрамова. Мне привелось познакомиться с интересным интервью видных американских документалистов Ликока, Дрю и Пенебейкера. Интервью проводил Гидеон Бахман, и очень любопытно, как он пытается навязать этим документалистам свою концепцию так называемой «киноправды» или «прямого кинематографа».

Я приведу несколько цитат из этого интервью. Сначала Ликок и его сотрудники рассказывали о методах своей работы, о технической аппаратуре, которая позволила им снимать синхронно, без установки света.

Затем Гидеон Бахман задает такой вопрос:

«— Будет ли справедливым сказать, что ваша позиция по отношению к кинематографу требует минимального вмешательства личности художника?»

Вот это и есть та самая концепция, которую мы справедливо критикуем и которую Гидеон Бахман навязывает своим собеседникам.

Ему отвечает Дрю:

«— Я могу сказать от имени нас троих: нужно делать огромные усилия для того, чтобы оказаться в нужном месте в нужный момент, для того, чтобы понять то, что происходит, понять, что нужно фиксировать, по мере того как развертываются события, для того, чтобы быть готовым зафиксировать событие в тот самый момент, когда оно происходит. Личность режиссера имеет значение в такого рода репортажах не столько в организации самого жизненного материала, сколько в выборе и организации процесса съемки. Субъективность играет свою роль по отношению к регистрируемому или к запечатлеваемому и по отношению к процессу запечатления. Отсюда и возникает подлинность жизни».

Эта совершенно ясная концепция явно не устраивает Гидеона Бахмана, который в ходе дальнейшего интервью настойчиво пытается сбить киноработников с занимаемых ими позиций.

«— Но разве ваша оценка,— снова спрашивает Бахман,— разве ваш выбор, та манера, с которой вы подходите к трактовке действительности, не создает того, чего в действительности не существовало? То, что вы показываете, существует лишь постольку, поскольку вы это видите».

Тот же Дрю говорит:

«— Нет, то, что мы снимаем, существует. То, что мы это увидели определенным образом, не значит, что этого не существует».

Гидеон Бахман не успокаивается:

«— Но ведь вы делаете выборку и, следовательно, вы искусственно создаете нечто, чего не существует».

Отвечает Ликок:

«— Я хотел бы прояснить один важный момент: мы не снимаем просто то, что происходит. У нас имеется определенная и ясная идея о том, что мы ищем».

Вот диалог в высшей степени симптоматичный, где мы воочию видим, как теоретик, стоящий на реакционных и путаных позициях, пытается подсунуть свою путаницу, свое субъективистское толкование художникам, которые стихийно стоят на правильных позициях.

Следует ли из этого, что разговор о так называемом «спонтанном», «прямом», или «непосредственном» кино надуман? Нет, это не надуманный разговор. Теории «спонтанного», «прямого» или «непосредственного» кино являются выражением, эстетическим утверждением скудости идей, к которой пришло современное буржуазное сознание. Никогда буржуазия не была так враждебна искусству, как в наши дни.

У современного буржуазного сознания нет позитивных идей, нет позитивной концеп-

ции мира, и это отсутствие позитивных идей его идеологи пытаются утвердить как эстетическую норму. Отсюда и все эти теории «прямого», «непосредственного» кино и теории самоустранения художника, художнической нейтральности (за которой в действительности скрывается определенная позиция в идущей классовой борьбе).

Итак, «авторское самоустранение»... Я сошлюсь на опыт французской «новой волны». Было время, когда казалось, что это направление приведет к обновлению французского киноискусства. Известные основания так думать, по-моему, имелись, потому что вначале молодым французским кинематографистам было свойственно стремление сблизиться с реальной действительностью и первые произведения Клода Шаброля, Франсуа Трюффо отмечены острым, подчас болезненным ощущением неблагополучия в окружающем их мире. Но это были только первые шаги на пути сближения с реальными проблемами действительности. Молодым художникам было необходимо художественно осознать причины угаданного неблагополучия, подняться до целостного понимания действительности. Вот это и оказалось им не под силу, и свою отрицательную роль сыграла здесь концепция авторского самоустранения, нейтральности, невмешательства художника в жизнь.

Современное буржуазное сознание пытается утвердить свою растерянность, свой страх перед жизнью, ощущение распадающихся жизненных связей как норму человеческого существования, утвердить эти качества под знаком вечности.

Это всегда было свойственно буржуазному сознанию: еще в период своего исторического восхождения буржуазия создавала робинзонады, где буржуазная личность, буржуазная психология, буржуазная практика утверждались под знаком вечности. И сейчас любимая концепция реакционных эстетиков — это концепция «тотального человека» — человека, якобы не подверженного социальным характеристикам. А на самом деле этот «тотальный человек» не что иное, как буржуазная личность, которую пытаются увековечить. Современные «робинзонады» отличаются крайне мрачным колоритом, болезненностью, культом жестокости.

Одним из примеров такого искусства является фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана «Источник». Фильм переполнен проявлениями ужаса, насилия, убийств в самых жестоких, отвратительных формах. Те, кто видел этот фильм, помнят, что он окружен атмосферой легенды, все изображенное в нем существует как будто вне времени и пространства. И кончается тем, что герой дает обет построить собственными руками церковь, для того чтобы примириться с богом, примириться со своими окровавленными руками. И в этой концовке мы вправе увидеть авторскую позицию.

Не случайно этот фильм родился в современной Швеции, в самой «благополучной» буржуазной стране, где самый высокий процент самоубийств. Западные социологи объясняют это глубокой психологической травмой, которую получила шведская молодежь от сознания того, что когда все человечество боролось с фашистской опасностью, Швеция оставалась на позиции невмешательства, оставалась в стороне. Этот момент, возможно, многое объясняет в творчестве Ингмара Бергмана. Но приходит Бергман к тому же, к той же позиции невмешательства: борьба со злом, по существу утверждает он, родит только новое зло, иногда еще более страшное и жестокое.

Не случайно Бергман — воплощение эстетических идеалов реакционных киноведов. Сейчас его несколько потеснил Антониони, у которого тема крушения буржуазной личности, ее духовного оскудения и эмоциональной летаргии тоже рассматривается как явление всеобщее, из которого не видно выхода.

Говоря об Антониони, я думаю, неправильно ставить рядом имя Феллини, как это часто делается. Так поступает Зигфрид Кракауер, и он неправ. Феллини обладает даром сравнения. У Феллини присутствует идеал здоровой, духовно наполненной жизни, идеал, связанный с народной действительностью. И если стихия жизни в фильмах Антониони почти отсутствует или пробивается слабым ручейком, то в фильмы Феллини она вливается бурным потоком.

Псевдонаучные термины «магический реализм», «феноменологический реализм», «авторское самоустранение» — это те слова, которыми реакционная идеология гипнотизирует художников, убеждает их в том, что им не дано и никогда не будет дано проникнуть в глубины жизни.

В романе Франца Кафки «Процесс» есть страшная легенда о человеке, загипнотизи-

рованном мифом о собственном бессилии. Мне кажется, что в таком же положении загипнотизированного и бесконечно ждущего человека находятся многие западные художники. Они загипнотизированы неверием в человека, неверием в его силы и возможности искусства.

Г. БОГЕМСКИЙ (литературовед):

— Когда мы говорим о декадентских течениях в итальянском кино, то называем рядом два имени — Антониони и Феллини. В последнее время к ним часто присоединяют имя Пазолини.

Других имен не называют. И это не по незнанию, а потому, что ни Антониони, ни Феллини не создали у себя на родине школы, не нашли продолжателей.

Здесь уже говорилось о необходимости более глубокой дифференциации между Феллини и Антониони. Я хотел бы сказать, что еще более широкий водораздел следует провести между ними обоими и Пазолини.

Я считаю, что Феллини и Антониони безусловно являются носителями (причем сознательными носителями) философии экзистенциализма.

Что касается Пазолини, то, несмотря на то, что в творчестве его есть элементы эстетизации страданий, лишений, жестокости, несмотря на его изыскания в области блатной лексики, усложненность речи, всевозможные формальные изыски, процесс, который совершает этот художник, во многом противоположен процессу, который совершают Феллини и Антониони. Они в последние годы все больше отходят от рационального к иррациональному, в то время как Пазолини и на словах и на деле рвется, хотя подчас с большим трудом, к реализму и к марксизму. Он активно сотрудничает в коммунистической печати, выступает на политических выборах, дискуссиях, конференциях с марксистских позиций. И в фильмах его заложен сильный заряд социального разоблачения.

К оценке творчества Пазолини следует подходить в целом. Мы его воспринимаем как начинающего режиссера, но его фильмы — только незначительная часть творчества этого художника. Пазолини — известный поэт (у нас переведены его поэмы «Пепел Грамши», «Плач экскаватора»), крупнейший романист, известный публицист, страстный человек, который плечом к плечу с итальянскими коммунистами разоблачает буржуазную действительность.

У Пазолини иные, чем у Феллини и Антониони, корни в истории итальянского кино. Он самый яркий (и весьма анахронический) представитель веризма — итальянского варианта натурализма — течения, которое в итальянском кино объективно всегда противостояло декадентству.

Творчество Пазолини и вся его общественная деятельность вызывают ярость реакционных сил. В области культуры это их противник № 1. Пусть Пазолини в своих фильмах очень сузил круг показываемой им жизни, но это страшная жизнь существует на задворках «вечного города», столицы мирового католицизма. Персонажи фильмов Пазолини взяты им из жизни, именно этого ему и не прощают клерикалы, осудившие его за новый фильм «Овечий сыр» на четыре месяца тюремного заключения за оскорбление религии.

Пазолини — сложный и противоречивый художник, и я не сомневаюсь, что он доставит еще очень много хлопот своим критикам и справа и слева.

А сейчас мне хотелось только подчеркнуть необходимость внимательного подхода к оценке его творчества.

В. ТОЛСТЫХ (кандидат философских наук):

В буржуазной киноэстетике заметна явная тенденция объяснять проблемы киноискусства, не выходя за пределы самого кино, оставаясь на позициях чисто эстетических, формальных. Если и предпринимаются отдельные попытки анализа буржуазной действительности, то она рассматривается вне ее классового содержания и независимо от него.

Буржуазная эстетика наряду с лобовой защитой своих позиций чем дальше, тем больше обращается к различного рода «уводящим маневрам», «ложным целям», для того чтобы увести разговор в сторону от существа дела. Эти «уводящие маневры», эти увертки имеют другой, более точный термин — софистика. Объективная природа приверженности к софистике понятна, поскольку буржуазия давно уже не в ладах с действительностью и давно уже не может оценить себя самое «без посторонних прибавлений» (Энгельс). Напомню также высказывание Маркса о том, что диалектика в ее рациональном виде может внушить буржуазии только ужас.

Плотным слоем софизмов окутана, например, проблема реализма в современной бур-

жуазной эстетике. Какие только не придуманы словесные выверты, чтобы оправдать антиреализм. Здесь и модные идеи — «самовыражение художника», «внутренний неореализм», «психологизация», «традиционализм» и тысячи других самых разных вывертов, чтобы оправдать уход от реализма.

Интересно, что отказ от реалистических традиций происходит в самых разных формах.

Порой это делается прямо, откровенно, как, например, в книге Артура Найта «Самое живое из искусств». Автор просто толкует всю историю киноискусства как смену формалистических, модернистских течений. Не утруждая себя аргументами, он говорит о смерти кино «а ля Эйзенштейн» и «а ля Пудовкин», считая реализм лишь эпизодом истории кино. Ничем не прикрытая неприязнь Найта к социалистическому реализму бьет в глаза, когда он касается 30-х годов, объявляя образцом примитивного, прямолинейного, натуралистического искусства... «Чапаева».

Однако чаще всего нападки на реализм носят более скрытый, завуалированный характер. Ссылаются, например, на «исчерпанность» реалистических средств изображения, которые якобы «устарели» и не соответствуют «современному способу мышления». Изобретено даже модное словечко—«девалоризация», то есть обесценение, под которое подводится вся мировая реалистическая киноклассика.

Наиболее «хитрым» приемом в стремлении дискредитировать реализм являются попытки взорвать его, так сказать, изнутри, выхолостив из него реальное содержание. Французский киновед Пьер Бийар, например, считает, что понятие «реализм» наиболее точно определяет сущность современного кино, что им можно охватить всю продукцию современного буржуазного кинематографа. Но затем Бийар настолько выхолащивает его смысл, что от термина «реализм» ничего не остается, кроме названия.

Бийар пишет:

«Современные фильмы может объединить слово достаточно любопытное, достаточно неожиданное — слово «реализм». Мы имеем дело с фильмами, наименее связанными с политикой, наименее социальными, наименее идеологическими из всех, какие знала история. Но мне кажется, что какие бы мы ни брали примеры, это кино стремится к наибольшей степени реальности, к наиболее тесному контакту с реальностью».

Вспомните, что епископ Беркли, в частности, тоже предлагал в силу огромной популярности слова «материя» сохранить его, договорившись только о том, чтобы под «материей» понимать «ничто». По сути говоря, такое «ничто» и пытается нам предложить вместо понятия «реализм» Пьер Бийар.

Что же это за реализм, если полностью размывается идейное содержание искусства? Что это за реализм, если под ним понимается «натурность», как говорит Пьер Бийар? Что это за реализм, если вместо реалистической типизации подставляется так называемая «непосредственность жизни», «феноменологический реализм»?

Такие попытки «изнутри» взорвать реализм, обкарнать его, выхолостив из него реальное содержание, являются, мне кажется, более опасными, чем открытое, лобовое отрицание реализма.

Л. ПОГОЖЕВА (кандидат филологических наук, главный редактор журнала «Искусство кино»):

— Единого, общего потока в мировом киноискусстве никогда не было, нет его и сейчас. Наша обязанность рассмотреть не только то, что является в нем общим, но и увидеть различия, понять кое-какие происшедшие сдвиги.

Субъективизм, прагматизм, теория дедраматизации, дегероизации и другие реакционные теории — это еще не все формы и методы наступления современной буржуазной идеологии на социалистическое искусство. Спор ведется о человеке, о месте искусства в жизни.

С абсолютной четкостью, ясностью, даже наивностью выдвигается реакционная концепция о ничтожестве человека и незавидной его роли в общественной жизни, о столь же незавидном месте искусства в общественной жизни. Концепция, в общем, совсем не новая.

Какая же цель в этих рассуждениях, если на миг откинуть их различия? Цель — разоружить человека перед лицом современного мира, внушить ему идею бессилия, доказать мысль о непознаваемости жизни, ее бренности, утвердить идеалистическую философию имманентности искусства. А мир сегодня в буржуазных странах очень сложен, наполнен страхами (я это ощутила, когда была недавно в США), страхом перед войной, страхом от завывания сирен, которые психологически подготавливают людей к возможной войне, страхом перед потерей доллара, который является смыслом, стержнем, основой буржуазной жизни. И различные теории ис-

кусства стараются, поддерживая этот страх, не утверждать идею познания жизни, не умножать силы человека, а уничтожить, убить все это, убить надежды и вместе с ними идеалы.

Нападает на социалистический мир, на его идеологию и искусство не только туманное объективистское или субъективистское искусство, но и прямое антисоциалистическое буржуазное искусство, полное лжи, подлости и клеветы, клеветы чрезвычайно активной, очень острой, очень злобной.

Во время поездки в США делегации советских кинематографистов мы просто были охвачены гневом, видя огромное количество афиш и плакатов, рекламирующих антикоммунистическую, антисоветскую фальшивку — фильм «Мы вас закопаем». Этот якобы «документальный» фильм идет сейчас по всей Америке.

И рядом с этой злобной антикоммунистической пропагандой я бы назвала другую, не менее опасную тенденцию буржуазного искусства, которая также сейчас чрезвычайно активизировалась. Это старая, «испытанная» тенденция. Я бы не назвала это утверждающее буржуазный образ жизни «бодрое» искусство простым коммерческим кино — в этом киноискусстве заключено большое политическое значение. Возьмите хотя бы шедшую у нас картину «Римские каникулы», опасную уже тем, что иногда люди не видят вреда, содержащегося в этом виде искусства. «Римские каникулы» — апология этакого «стопроцентного американца», который-де всех покоряет. Герой — авантюрист, но красавец, смелый, обаятельный. Он завоевывает любовь европейской принцессы, благородно отказывается использовать эту любовь для своих коммерческих журналистских целей. И улыбается, грустит, всех очаровывает — этакое положительное, будто бы типическое «дитя Америки».

Многосерийные гангстерские фильмы с завоевателем-красавцем должны доказать всему миру, как хорошо, благородно, положительно, смело и в то же время роскошно все то, что делает этот авантюрист, «образцовый американец».

На Каннском фестивале всех поразило количество «жестоких» фильмов с убийствами, самоубийствами, различными извращениями, патологией.

Японский фильм «Харакири», французский «Бездна» и другие «шедевры» подобного рода являются хорошей иллюстрацией перенесения эстетических принципов экзистенциализма в кино.

Интересно сейчас вспомнить и еще одну тенденцию в борьбе с реализмом: тенденцию, вытекающую из «теории» о параллельном, независимом друг от друга, существовании искусства и жизни. Это уход в библейские темы. Все библейские легенды используются в киноискусстве, каждая строчка библии экранизирована и экранизируется заново.

Но есть и другие формы наступления на реализм, и в них надо внимательнее разобраться. Во Франции да и в других странах есть немало эстетствующих критиков. На страницах своих журналов они ведут с нашим журналом непрекращающуюся борьбу, атакуют принципы социалистического реализма и вообще реалистического искусства.

Так, Анри Ажель, являясь апологетом бессюжетного кино, говорит, что для современного кино «время должно струиться, а не организовываться». Он утверждает, что уже устарели те фильмы, которые имеют характер «сверкающей пошлости», вроде той, что, по его мнению, наблюдается в «Александре Невском», который он рассматривает, как старомодный, драматургически примитивно выстроенный фильм.

Новое Анри Ажель видит в «документальной манере» современного киноискусства.

«Освобожденное от своих кажущихся богатств, от своей риторики и театральной психологии, документальное кино может сделать многое в изучении человека»,— пишет он. И далее: «Оно отказывается о т о т б о р а психологических моментов. Театр концентрирует и схематизирует, он ищет кризисов; кино стремится к обратному, к неопределенности, неясности эмоционального порыва».

В качестве примера он приводит фильмы «Женщины наедине» и другие, о которых говорит: «Человеческие судьбы даются в движении сами по себе, без какой бы то ни было организации. Пары сходятся для того, чтобы расстаться и снова сходиться».

Я в свое время видела одну картину, построенную целиком по этому рецепту. Это знаменитый фильм «Тени» американского режиссера, грека по происхождению, Кассавитиса. Это очень странное произведение, поставленное без сценария. В фильме снимались не профессиональные актеры, а преимущественно студенты.

Несмотря на страшный шум, поднятый вокруг этой картины, несмотря на то, что у нее нашлись поклонники в Америке, Англии и других странах, она показала, в какой тупик может зайти искусство. Программный, сознательный, принципиальный отказ от драматургии породил произведение статическое, лишенное цели, цельности мысли, авторской концепции. Это образец искусства, о котором остроумный американский философ Б. Данэм писал как об искусстве из «одних существительных»...

Актеры, лишенные авторского текста, оказались в этом фильме не способными раскрыть драматические ситуации. Они стоят, толкают друг друга, и один говорит другому:

— Уходи.

— Не уйду.

— Уходи.

— Не уйду.

И так без конца.

При всей шумихе, организованной вокруг него, этот фильм показал крах псевдодокументального, принципиально бессюжетного, лишенного сценария кинопроизведения.

Ажель пишет также, что «главным представителем современного модернистского кино является Феллини». Почему? Потому что «он достиг совершенства и его фильмы текут, как вязкая субстанция». Феллини, по словам Ажеля, «пробивает брешь в «Поэтике» Аристотеля», и в этой же связи Ажель называет картины, которые я бы не причислила к этой «бессюжетной» категории: «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани и «Путешествие по Италии» Росселлини, где, как он считает, действие течет, как некая «вязкая субстанция». Духовными и идейными отцами подобного искусства он называет Пруста, Джойса, Фолкнера.

Мы должны быть совершенно непримиримы к теориям, подобным теории Ажеля. Мы стоим с ним на столь разных позициях в основных принципах, в решении вопроса об отношении искусства и жизни, что, вероятно, договориться не можем.

Но здесь я бы хотела сказать о том, что не следует «уступать» реакционным теоретикам многих талантливых практиков современного киноискусства, считая, что они в своем творчестве лишь реализуют концепции Ажеля и других сегодняшних теоретиков дедраматизации. Активность нашей борьбы должна всемерно увеличиваться, и это должна быть борьба не только против, но и за. За победу лучшего, поддержку всего прогрессивного в мировом искусстве, за то, чтобы экраны мира и головы зрителей не забивались вредной идейной путаницей, не отравлялись жестокостью, неверием в человека.

Фронт нашей борьбы с буржуазными влияниями и направлениями должен быть чрезвычайно широким, поэтому очень важно знать как можно больше и как можно лучше, чтобы бороться во всеоружии, не отдавая реакции тех передовых художников, у которых есть талант, стремление к правде, к большой социальной теме.

*(Окончание отчета будет опубликовано.)*

---

## ПРОВАЛ АНТИСОВЕТСКОЙ ФАЛЬШИВКИ

*В опубликованном выше выступлении Л. Погожевой на теоретической конференции (см. стр. 127) упоминается об антикоммунистическом «документальном» фильме «Мы вас закопаем».*

*Этот номер журнала «Искусство кино» был уже сверстан, когда мы получили июльский номер английского журнала «Филмз энд филминг». В нем помещена интересная заметка о том приеме, который оказывают зрители этой фальшивке.*

*Перепечатываем эту заметку полностью:*

### ЗАКОПАЛИ

**Фирма «Колумбия» испытывает неожиданные трудности с прокатом антикоммунистического документального фильма Джека Ливуда «Мы вас закопаем».**

**Зрители не желают смотреть антикоммунистический фильм. Во многих кинотеатрах, где он был показан, зрители стучали сиденьями и швыряли в экран пустые бутылки.**

**В Эквадоре было произведено нападение на курьера, который привез коробки с копией фильма в один из местных кинотеатров. В Колумбии власти решили снять фильм с проката и... «закопали» его.**




И. ВАЙСФЕЛЬД

# Искусство на переднем крае

Читатель откроет восьмой номер журнала «Искусство кино» в жаркий летний день, а автор этих строк попытается перенести его в атмосферу снежного, с северными ветрами и поземкой небывало холодного Берлина и Бабельсберга января — февраля 1963 года. Автор утешает себя мыслью, что пишет не репортаж по свежим следам сорокадневного пребывания в ГДР, но рассказывает о встречах, беседах, связанных с явлениями более устойчивыми, чем капризы погоды.

●

Обычная аудитория вуза. Скамьи, пюпитры. Заинтересованные лица молодежи, выжидательно-напряженная тишина, какая бывает в момент знакомства.

Атмосфера действительно обычная, и в то же время есть в ней что-то неповторимо своеобразное. Слышится и непринужденная немецкая речь и несколько скованная, медлительная, вероятно недавно усвоенная,— иностранцев. Здесь часто можно встретить идущих в обнимку друзей, скажем, африканца, немца и болгарина; в стенах немецкой высшей школы киноискусства они вместе постигают теорию и технику создания фильма.

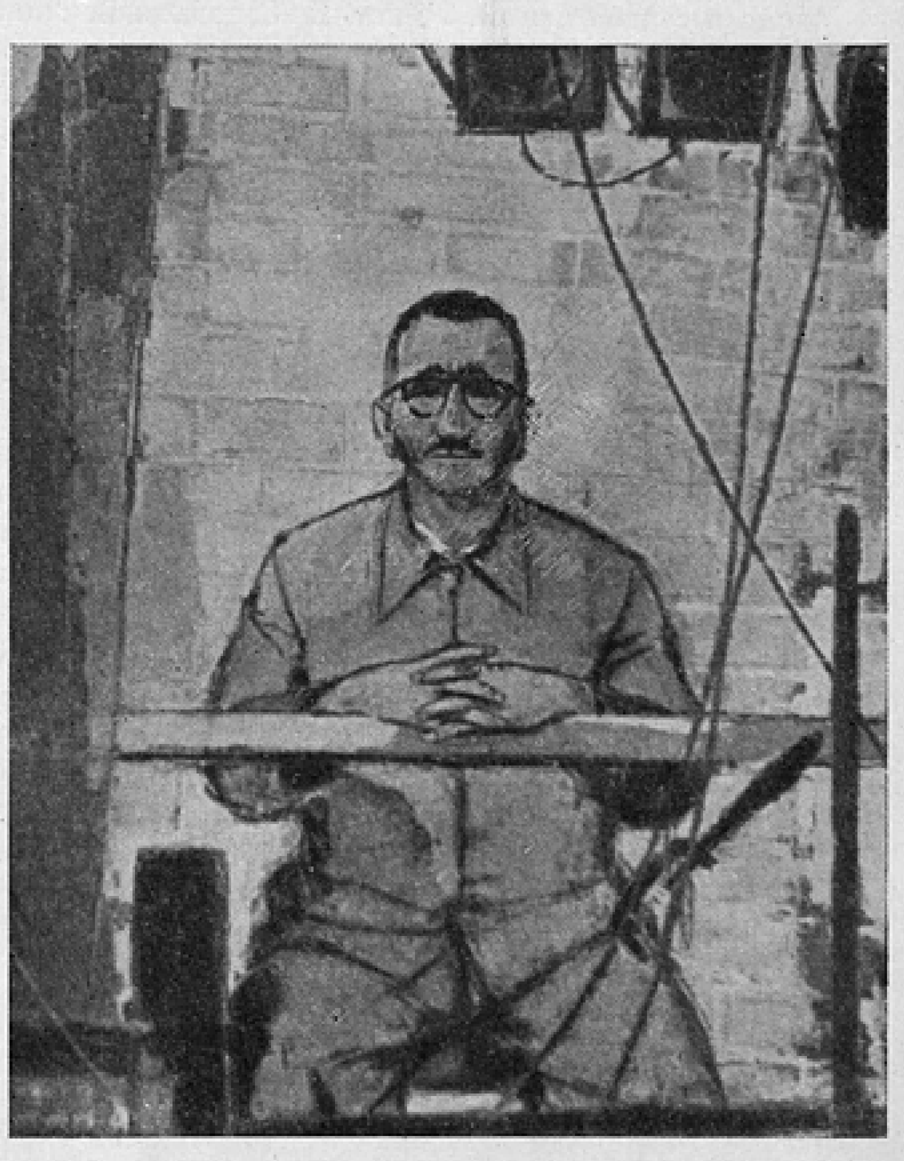
Будущим сценаристам, режиссерам, киноведам я прочитал ряд лекций по теории кинодраматургии, беседовал с ними о современном киноискусстве. Это такие же занятия, какие бывают в Москве, во ВГИКе, или в Праге, в Академии искусств, или в Ханойской киношколе. Но они приобретают особую окраску, смысл и значение оттого, что происходят в Бабельсберге — там, где непосредственно пролегают рубежи, отделяющие две мировые системы — социализм и капитализм.

Под окнами аудитории, где мы размышляем о высоком искусстве, на берегу небольшого озерца — пограничные знаки. На том берегу озерца — уже совсем другой мир.

У гостиницы ДЕФА, где я жил, шлагбаум, будка с черно-белыми полосами наискось; автоматчики, вероятно вчерашние рабочие или крестьяне, несут пограничную вахту.

Напротив гостиницы — пустынный особняк, огражденный высокой кирпичной стеной. Этот дом в Бабельсберге принадлежит Западному Берлину, и поэтому граница врезалась прямо в Штубенраухштрассе, вплотную к коттеджам, где живут работники ДЕФА и высшей киношколы.

Портрет Бертольта Брехта работы художника Берта Хеллера





«И твоя любовь тоже»

Такой же пустынный, огражденный высокой стеной, но несколько больший дом находится вблизи железной дороги, соединяющей Бабельсберг с Берлином. Сюда спускались западные вертолеты, чтобы взять на борт спасающегося шпиона, чтобы спровоцировать инцидент.

Рубежи пересекают не только улицы и площади — дома и сердца людей. У многих в Западном Берлине или в ФРГ есть родные, друзья. Однажды мне позвонил немецкий ученый-киновед и сказал, что сегодня он не может участвовать в нашей общей беседе: в семье большое событие — с Запада после длительной разлуки приезжают его родители.

Не раз из «фронтового города» (так реваншисты называют Западный Берлин) доносились взрывы и выстрелы — фашиствующие провокаторы и их покровители обостряют холодную войну и хотят вызвать «горячую».

Два противоположных мировоззрения и мироощущения сталкиваются и в «невидимом» мире — в эфире. Приведу пример. Картина, сделанная в Бабельсберге мастерами или молодежью (здесь находится и крупнейшая киностудия страны и киновуз), далеко не всегда попадает на экраны Западного Берлина или ФРГ. Но ее легко может увидеть телезритель. В обоих германских государствах около десяти миллионов телевизоров. Поворот ручки телевизора — и житель по ту сторону границы смотрит на экране произведение ГДР: скажем, такие честные и волнующие телевизионные картины, как «Совесть пробуждается» или «Последний шанс». Эти возможности учитывает и телевидение ФРГ и Западного Берлина. Вот характерный образчик — документальный фильм ФРГ «Без пяти двенадцать». Он рассказывает о том, как Гитлер в 1945 году перед лицом неминуемой катастрофы — «без пяти двенадцать» — продолжал потерявшее всякий смысл сопротивление. В сатирических тонах рассказывается о приходе фюрера к власти. Впрочем, антифашистские эпизоды картины перемежаются с кадрами альковно-сенсационного характера, снятыми каким-то кинолюбителем. Они изображают Еву Браун в сугубо частной жизни: прогулки, забавы на пляже, игры, снова прогулки, встречи с Гитлером. Кадры анемичные, беспомощно снятые. Сия пошлятина сдабривается многозначительными комментариями в фрейдистско-бульварном духе, как бы призывающими нас «постичь» тайну личных отношений бесноватого с Евой Браун. Вся эта кинодребедень столь постыдна, сколь и убога, но выполняет в «документальном» фильме определенную задачу — исподволь «очеловечить» Гитлера и его камарилью и, добившись этого, нанести удар в совершенно ином направлении. Посмотрим, например, как трактуются в картине «Без пяти двенадцать» некоторые важнейшие исторические события. Советская Армия показывается в картине дважды. Первый раз — разгром фашистских войск под Москвой в декабре 1941 года. В связи с этим вытаскивается на свет божий затасканный тезис геббельсовской пропаганды о том, что поражение вызвано морозом и большой протяженностью фронта. Второй — Берлин мая 1945 года. Показаны советские артиллеристы, стреляют они (чудо кинотехники!) по пустым коробкам домов при... отсутствующем противнике! Монтажные передержки и подтасовки должны, по замыслу авторов, создать впечатление бессмысленной жестокости и натравить, таким образом, зрителя против Советского Союза и его миролюбивой политики. В конце фильма прямо указывается на Советский Союз, как на потенциального врага в будущей войне. Как видим, антигитлеровское облачение понадобилось авторам фильма для реваншистской пропаганды...

Искусство в ГДР, в особенности телевидение, радио, непосредственно вступает в борьбу, оно на переднем крае.

Вот почему даже прозаические учебные занятия будущих создателей фильмов, даже теоретические экскурсы, посвященные природе киноискусства, по-особому звучат в Бабельсберге и Берлине — там, где каждый художник чувствует себя защитником культуры.

Что же занимает умы кинематографической молодежи в Бабельсберге?

О чем бы мы ни говорили — об идее и ее воплощении в сценарии, о диалоге, сюжете, особенностях действия, звуко-зрительном образе, — студенты неизменно возвращаются к вопросу вопросов: что собой представляет современный герой, каковы его идеалы, характерные черты, как показывать его на экране. Под свежим впечатлением просмотров картин «Девять дней одного года», «Коммунист», «Повесть пламенных лет», «Сережа», «Когда деревья были большими» и других завязался непринужденный разговор. Студенты задавали вопросы, высказывались, спорили друг с другом. Некоторые из вопросов, которые мы обсуждали, я воспроизведу здесь, как бы продолжив таким образом начатый в аудитории школы разговор. Приведу несколько высказываний.

— Судьбу Алеши из «Баллады о солдате» зритель принимает как свою.

— Хорошо, что общественная проблема в некоторых фильмах о современности показывается через личную жизнь человека, например, в «Сереже», «Балладе о солдате». Ромм в картине «Девять дней одного года» нашел другой путь — показ большого, значительного события, проблемы, отраженной в судьбе героя. Я полагаю, что наступило время укрупнения проблем современного киноискусства.

— Мы часто видим на экране простой, прямолинейный характер. Интереснее показать противоречивый, как Федор в «Коммунисте».

— Я против героев-памятников. Когда смотришь на такой памятник, чувствуешь себя слабым, маленьким.

— В фильме «Когда деревья были большими» главный герой — на грани исключения из социалистического общества. Сравним ситуацию из этой картины с датским фильмом «Оскар» или с французским «Столь долгое отсутствие». Разные фигуры, разные социальные миры и страны, но вот что важно: герой фильма «Когда деревья были большими» в капиталистическом обществе погиб бы, там никому нет дела до оступившегося, а в социалистическом обществе есть коллектив, и оступившегося подхватывают, делают его человеком, помогают ему найти свою позицию в жизни. В этом принципиальное отличие фильма «Когда деревья были большими» от «Оскара».

— Фильм «Когда деревья были большими» не дает анатомии падения героя. Главное в картине — возвращение к жизни этого человека.

Можно было бы привести много высказываний такого рода и о советских фильмах, и о новых фильмах ДЕФА «Описание одного лета» или «И твоя любовь тоже». Студенты немецкого киновуза высоко ценят в искусстве и в самой жизни человечность, деятельный гуманизм, его они противопоставляют воинственной, агрессивной пропаганде, идущей из «фронтового города».

...На семинарских занятиях студенты не раз употребляли английский термин understatement, что означает «сдержанное выражение» — органическую правду чувств, мыслей в противовес выспренности, холодной риторике... Что ж, это хорошо! Но молодые друзья, справедливо воюя с догматизмом, риторикой, отстаивая сдержанность интонации, порой обедняют представление об эстетическом содержании киноискусства наших дней. Иным из них кажется, что слабость и представляет собой специфику нового героя, что в этом его человечность.

— Время показа героя без слабостей прошло, — категорически заявил один будущий режиссер.

Отрицая фальшивую приподнятость, искусственный пафос, они отрицают всякую приподнятость, пафос. Им представляется, что фильмы, созданные по принципу understatement, являются исчерпывающими для настоящего и будущего социалистического искусства. Им неясно, как можно связать человечность с характером человека волевого и вместе с тем интересного, многостороннего, который проходит

«Голый среди волков»







Эккехард Шалль в спектакле «Карьера Артуро Уи»

через сложные драматические испытания, является примером для подражания.

По неопытности своей эта молодежь не осознает, что своеобразие так нравящихся им героев картин «Баллада о солдате» или «Сережа» не в слабости, а как раз в целеустремленности, жизнелюбии, душевном порыве, чистоте чувств и помыслов. И привлекают они зрителей именно этими своими душевными качествами, идейной цельностью.

Человечность современного героя требует синтеза живых характеров с большой мыслью, полноты чувств и не терпит никакой однобокости, узости, ни эстетизации слабостей, ни назидательного схематизма.

Новые, плодотворные тенденции чувствуются в ряде кинопроизведений ГДР.

Я не буду говорить об интересных, значительных картинах прошлого, например «Звездах» Вольфа, «Капитане из Кельна» Дудова или «Верноподданном» Штаудте, и остановлюсь только на фильмах, которые недавно завершены.

Известные немецкие сценаристы и писатели Курт и Жанна Штерн выступили сейчас в роли режиссеров-документалистов. Они создали картину «Непокоренная Испания» (один из авторов этого произведения — Курт Штерн — был участником боев в Испании в рядах Интернациональной бригады). Условно эту картину можно разделить на две части. Первая часть — ценнейшие съемки, показывающие современную Испанию, террор Франко, сопротивление народа, солидарность с борьбой испанского народа всех честных людей мира. Вторая часть этой картины представляет собой подлинный кинодокумент времен гражданской войны в Испании.

Рассказывая о героической борьбе испанского народа того времени, авторы в дикторском тексте отмечают, что художники разных жанров и видов искусства создали немало творений, воспевающих подвиг антифашистской Испании. Среди них фильм Ивенса и Хемингуэя «Испанская земля»; почти весь этот фильм, передающий трагизм и величие исторической борьбы испанского народа, включен в киноэпопею Курта и Жанны Штерн. Таким образом, новое произведение кинематографистов ГДР не только рассказывает о революционной борьбе испанского народа, но и возвращает современному зрителю уникальный кинодокумент — «Испанскую землю» Хемингуэя и Ивенса. В фильме как бы сосуществуют два взволнованных и патетических образа: один — созданный американским писателем и голландским режиссером в тридцатые годы, второй — немецкими кинематографистами в шестьдесят третьем году.

Автору этих строк довелось находиться в зрительном зале в момент, когда Курт и Жанна Штерн передавали свою работу в дар испанским товарищам, и слышать высказывания тех, кто воевал на фронте в Испании почти тридцатилетие тому назад. И на экране и в зрительном зале мы видели Долорес Ибаррури и других бесстрашных борцов за свободу Испании. Надо было видеть взволнованные лица зрителей и участников исторической борьбы, чтобы с особой конкретностью ощутить, насколько современен фильм «Непокоренная Испания»! В нем есть фактичность, достоверность, конкретность в изображении событий, в характеристике поступков людей, и вместе с тем он патетичен, в нем чувствуется открыто выраженная взволнованность художников, любящих Испанию и воевавших за ее свободу. Нет, в данном случае не сдержанность интонации, а именно открыто выраженный пафос помог передать своеобразие кинодокументов и своеобразие той великой жизни, которую эти кинодокументы фиксируют. Патетика естественно вытекает из самого материала жизни, она прорастает как романтический образ справедливой войны.

Разумеется, «Испанская земля» Хемингуэя и Ивенса решена в ином ключе, чем фильм об Испании 63-го года. Хорошо известно, что Хемингуэй нечасто прибегал к патетическому слову для характеристики своего отношения к изображаемым событиям, но в его фильме «Испанская земля» есть и сдержанность и высокий взлет чувств и мыслей.

Приведу отрывок из «прозаического» Хемингуэя. В сценарии «Испанская земля», напечатанном во втором томе его избранных произведений, мы читаем:

«Прежде всего вспоминаешь, какой был холод; как рано приходилось вставать по утрам; как ты уставал до такой степени, что в любую минуту готов был свалиться и уснуть; как трудно было добывать бензин и как мы все постоянно бывали голодны. Кроме того, была непролазная грязь, а наш шофер был страшный трус. Ничего этого в картине не видно, кроме, пожалуй, холода, когда дыхание людей в морозном воздухе заметно и на экране».

Писатель неправ, тяготы войны, ее невероятные трудности и опасности чувствуются в «Испанской земле», но вместе с тем в ней передается и пафос борьбы, даже в тексте.

Карлос — один из первых командиров Пятого полка — говорит в сценарии перед наступлением:

«Крепче ряды. Они не пройдут! Они не прошли! Им не пройти никогда! Испания будет иметь непобедимую, мощную армию! И на обломках прошлого, ценою крови лучших сынов Испании будет создана демократическая, свободная и мирная страна — счастливая, цветущая Испания!»

Так разговаривают люди в сценарии Хемингуэя и в фильме Ивенса в момент высочайшего душевного подъема; еще больше эта интонация ощущается в картине Штернов в 63-м году. Когда будете смотреть «Непокоренную Испанию», всмотритесь в лицо Долорес Ибаррури, вслушайтесь в ее слова, и вы ощутите то вдохновение, тот революционный пафос, который передает дух и суть невероятно трудной, но в конечной перспективе победоносной борьбы испанского народа против фашизма.

Почти одновременно с «Непокоренной Испанией» в ГДР была завершена работа над экранизацией известного романа Бруно Апица «Голый среди волков» (режиссер Франк Байер). Это сложная картина, с большим количеством персонажей, каждый из которых имеет свою судьбу. Она заслуживает отдельного анализа. Здесь я остановлюсь только на том, что помогает нам уяснить интересы, устремления наших германских друзей.

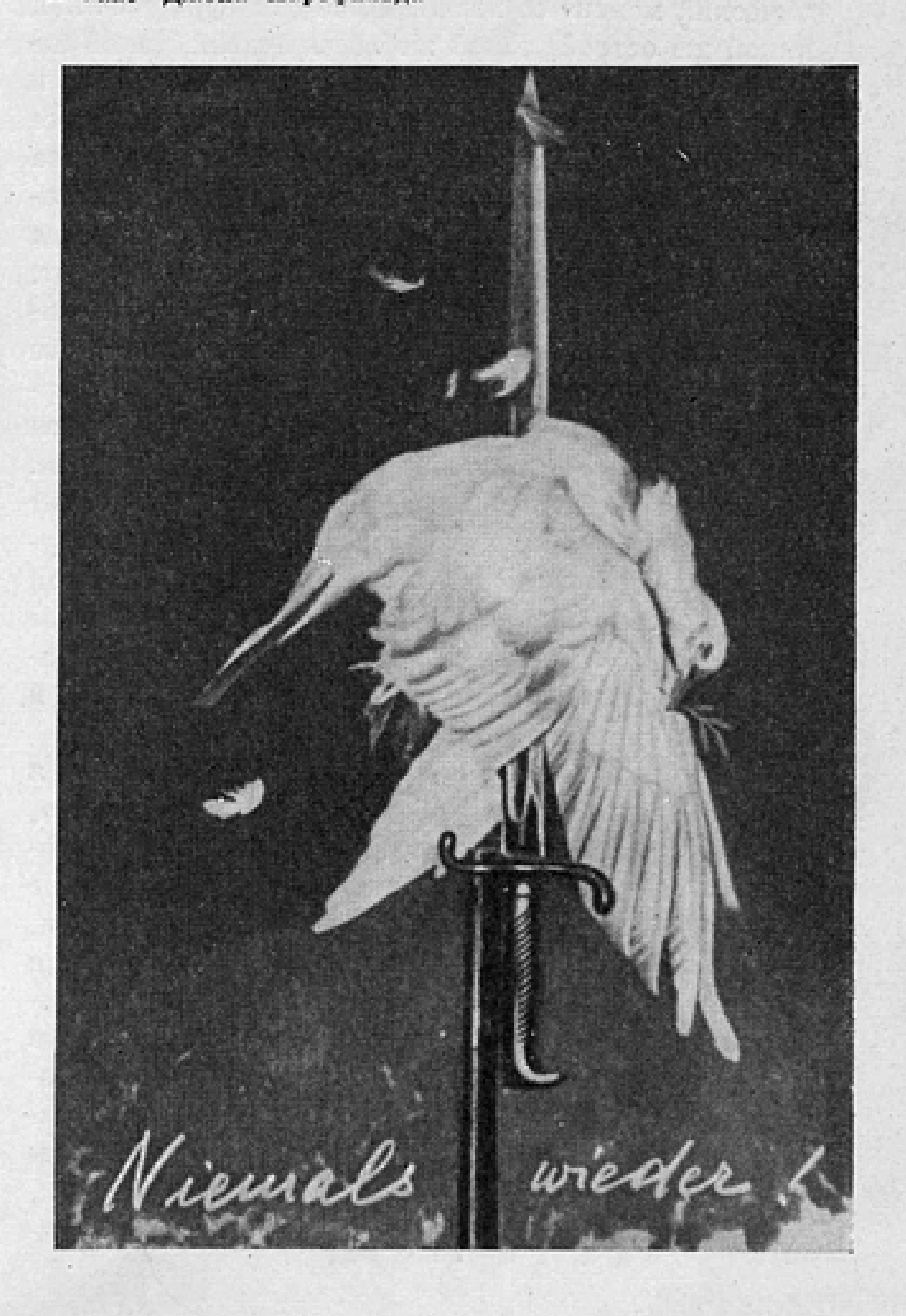
Действие в картине происходит непосредственно перед окончанием войны, когда заключенные концлагеря Бухенвальд готовят восстание против своих палачей.

Основная ситуация кинопроизведения — рассказ о том, как фашистские охранники хотят убить ребенка, находящегося в лагере, а заключенные спасают его от гибели. Ситуация, как видим, позволяла автору построить замкнутую камерную новеллу, которая освещала бы один маленький участок всего фронта антифашистской борьбы в Бухенвальде, но писатель Апиц и режиссер Байер, внимательно анализируя ход борьбы за жизнь ребенка, борьбы неравной, отчаянно трудной, требовавшей жертв, не остаются в рамках камерного повествования. Они стремятся к эпическим обобщениям, они связывают судьбу ребенка с судьбой других заключенных, разворачивают галерею характеров друзей и врагов, колеблющихся, отчаивающихся и совершающих великие подвиги. Фильм завершается изображением знаменитого восстания в Бухенвальде, которое сокрушило охрану и привело к освобождению тысяч заключенных.

Когда я смотрел заключительный эпизод восстания, на память приходили кадры из незаконченного фильма Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Та же документальность изображения и патетика в характеристике событий и даже в компоновке кадров, призванных передать движение масс, высочайший взлет борьбы.

---

Плакат Джона Хартфильда



Как видно и на примере художественного фильма, точность изображения, сдержанность и целомудрие в раскрытии поступков людей не мешают художнику передавать цельные, сложные, волевые характеры.

Сама живая практика социалистического строительства в ГДР и история антифашистской борьбы дают огромный материал для художника наблюдательного, знающего жизнь и в то же время способного к ассоциативному мышлению.

Черты нового в жизни находят отражение в искусстве Германской Демократической Республики.

Я посмотрел на сцене брехтовского театра «Берлинер ансамбль» пьесу молодого драматурга Хельмута Байерля «Фрау Флинц». Елена Вайгель создает в этом спектакле великолепный образ немецкой женщины наших дней. Под внешней оболочкой неуемного, всем недовольного, во все вмешивающегося человека в исполнении Елены Вайгель раскрывается лиризм, глубокий интерес к жизни, творческий темперамент героини.

Судьба разбрасывает сыновей фрау Флинц в разные места страны. Она остается одна. В этот драматический момент ее жизни мы видим фрау Флинц такой же острой, такой же вспыльчивой, такой же резкой, такой же опасной для всех равнодушных и скользких людей, как всегда. В конечном итоге семья не распадается, дружба не рушится, чувства не иссушаются — незримая нить духовной близости объединяет сыновей и фрау Флинц. Как всегда у Елены Вайгель, она действует и когда говорит, и когда молчит, и когда бездействует. В ее исполнении бездействие — это действие, молчание — это поступок, неподвижность — это движение, сдержанность — это темперамент. Патетика сменяется юмором, юмор — лирикой, лирика — драматизмом.

В конце спектакля Елена Вайгель просто проходит через сцену. Это проход человека, который чувствует себя хозяином не только в семье, но и на новой земле новой Германии. Зал остро реагирует на все проявления ее необычайного, многокрасочного таланта. Ее провожают и выжидательное молчание, и вспышки смеха, и буря аплодисментов.

Во время встречи с коллективом театра Брехта я сказал Елене Вайгель об этом соединении юмора, лирики, драматизма, патетики как о великом поэтическом единстве. Говоря о финальной сцене, где особенно ярко проявляется характер фрау Флинц, я неосторожно добавил: «Не знаю, осознанно или не осознанно, но вы...» Елена Вайгель меня прервала: «О нет, в театре Брехта ничего неосознанного быть не может». Не напоминание ли это кинематографистам, которые не всегда используют опыт осознанной, направленной организации всего творческого процесса в работе студии, съемочной группы, каждого художника?!

А рядом с «Фрау Флинц» — другой блистательный спектакль другого жанра, изображающий другую эпоху,— «Карьера Артуро Уи» по пьесе Бертольта Брехта.

Актер Эккехард Шалль в этом спектакле до конца разоблачает ничтожество Гитлера и масштабы его преступлений перед человечеством.

Буффонада, гротеск, политический плакат, беспощадная сатира, документ — все сосуществует в этом спектакле и сливается в единый образ.

В театре Брехта нет незначительных ролей, нет незначительных деталей в обстановке, декорациях, нет «проходных» жестов, которые не имели бы значения для философской концепции произведения. Приведу только один частный пример.

Артуро Уи неожиданно возвышается, он должен произносить речи, гипнотизировать толпу. Чтобы научиться вести себя на трибуне, он обращается за советом к старому актеру. К нему Артуро Уи приходит со всем своим пошлым багажом мещанской выспренности и демагогии, проявляющихся в каждой интонации, и в том числе в одном навязчивом движении руки — это жест голого купальщика, входящего в воду. Актер внушает Артуро Уи иную систему жестикуляции, идущую от ложноклассического театра,—поднятую вверх руку, широкие движения...

Артуро Уи как будто слушает своего учителя, но привычка заставляет его снова менять положение руки, опуская ее вниз. Уроки как будто приносят свои плоды, но, выступая затем на трибунах, Артуро Уи все время сочетает и жест поднятой вверх руки и непреодоленную привычку опускать ее вниз. (Специфика этой жестикуляции хорошо передается на приводимой выше фотографии.)

Тонкая разработка всей системы жестикуляции актера не просто дополняет словесный образ, созданный пьесой, но дает и самостоятельную очень острую, убийственную, едкую, уничтожающую характеристику ничтожности «величия» Гитлера.

Обратимся к другому искусству и к другой художественной школе. На одной из площадей Дрездена стоит красивое здание, построенное правительством ГДР, и на нем надпись «Poluccaschulle». Это школа, которой руководит выдающийся художник, мастер хореографии — Полука, имя ее известно далеко за пределами Германской Демократической Республики.

Ее педагогическая система сочетает традиции классического танца с народным и ставит непременным условием воспитание у будущего артиста развитой фантазии, импровизационного таланта.

Совсем юный ученик или ученица должны уметь исполнить танец на заданную тему.

Занятие, на котором мне удалось присутствовать, началось с разминки: ученики выполняли упраж-

нения на силу, напряжение, скольжение, ритм, владение пространством, легкость движений и т. д. Каждый должен был находить свое решение для показа силы, напряжения, скольжения и т. д. Не в обиду юным ученикам будь сказано, самой легкой в движениях, самой молодой и вдохновенной в этот момент была их учительница. Потом задания усложнялись: юные танцовщицы и танцоры импровизировали на темы музыки Хачатуряна, Сибелиуса, Моцарта, и каждый должен был находить свое неповторимое творческое решение. Своеобразие этих упражнений я определил бы несколькими словами: вдохновение, неповторимость, полнота чувств, умение выразить движениями тему.

Кинематографисты, посетившие США, рассказывали, что они были в театре импровизации. Любой зритель мог предложить тему, например: война, любовь, разлука и т. д., и актеры импровизировали, стремясь выполнить задачу. Человека, впервые посетившего такой театр, это поражало. Потом выяснилось, что ловкие дельцы — хозяева предприятия хорошо изучили основные схемы заданий, которые обычно даются посетителями. На каждое из этих заданий были разработаны стандартные театрализованные «импровизации». Так место подлинной творческой фантазии заняла обыкновенная пошлость.

В полную противоположность этому предпринимательству в искусстве Полука воспитывает своих питомцев в духе глубокого уважения к творчеству, развивает темперамент, самостоятельность мышления на сцене. От более простых заданий ученики идут к более сложным.

Может показаться, что все это отрешено от большой современной жизни, находится в сфере чистых чувств, оторванных от самой действительности, но это неверно. Проходили месяцы и годы. Вырастали ученики Полуки — вырастали художники, и им подвластны оказались не только простые душевные и физические движения, но и сложные психологические смысловые композиции.

Мне показали, например, хореографическую композицию под названием «Анна Годо». Этот балет посвящен 24-летней француженке, телефонистке из Парижа, которая вместе с другими французскими патриотами 8 февраля 1962 года погибла от пуль полиции. Анна Годо отдала свою жизнь в борьбе с фашиствующими бандами. Поэт Франц Фабер посвятил ей стихи, которые заканчиваются так:

Мы гордимся тобою,
И нужно ли подсчитывать слезы,
Текущие из глаз тех, кто провожает тебя
В твой последний путь?!
Мы все были тогда с тобой
И будем с тобой и твоей страной,
Когда поднимется знамя свободы,
Знамя любви, которое ты
Своей жизнью перебросила
Как мост человечности между нами.



Джон Хартфильд и Сергей Третьяков. Москва, 1931

«Анна Годо» — балет, который современен в высоком смысле этого слова, он раскрывает на сцене борение чувств, трагизм и героику.

И снова, как в театре Брехта, — огромное многообразие красок, решений, тем, подхода к материалу, проявлений художественного темперамента!..

...Я в мастерской художника Джона Хартфильда. На улице — небывалый мороз. В мастерской Хартфильда тепло только возле громадной кафельной печи.

Стоят розы, укутанные в целлофан. На столе — книги, рисунки, наброски. На высоких полках — керамика.

Джон Хартфильд, несмотря на свои семьдесят два года, легко поднимается, достает с верхних полок произведения народного искусства. Здесь представлено творчество разных стран и континентов. Вот сувениры из нашей страны, вот английская ваза для вина, вот поразительная китайская керамика, Крит, Мексика, искусство африканских народов, шкаф с отделкой по мотивам немецкого народного творчества...

Кажется, что народное искусство мира собралось в этой мастерской. И его влияние ощущается в творчестве Джона Хартфильда — великого чародея фотомонтажа.

— Я вспоминаю, — рассказывает он о том, как открыл для себя это искусство, — фотографии в буржуазной печати — это все была ложь; я вырезывал фотографии, соединял их по внутренней логике, — возникал монтажный образ, монтажный образ вскрывал суть явлений, правду. Мне очень близко кино. Я помню высказывание Ленина о том, что кино — важнейшее из искусств. Методы кино, методы Эйзенштейна я использую для фотомонтажа.

Джон Хартфильд — революционный художник, проложивший новые пути в искусстве. Кто не помнит его фотомонтаж «Судья и подсудимый» — огромная фигура, изображавшая Димитрова, обличающего Геринга и весь фашистский режим на Лейпцигском процессе?!

Джон Хартфильд дарит мне свою книгу. В ней — репродукции сотен его произведений, и каждое из них неповторимо. Они дают представление о биографии мастера и биографии века. Его фотомонтажи обличают, насмехаются, агитируют, озорничают, призывают — пред нами предстает огромный мир! Его искусство было в борьбе полстолетия тому назад, когда Хартфильд начал свою деятельность. Оно в борьбе и сейчас. Выставка в Академии художеств в Берлине, на которой представлены работы Хартфильда, Гросса, Нагеля и многих-многих других художников Германской Демократической Республики, так и названа: «Искусство в борьбе».

И когда после этого возвращаешься к кинематографу и в аудиторию киновуза, охватывают противоречивые чувства. С одной стороны, видишь действительно пытливые лица студентов, думающих, ищущих, овладевающих мастерством, готовых сказать новое слово в искусстве кино. С другой стороны, чувствуется известная робость в овладении жизненным материалом, некоторая односторонность, нерешительность в изображении того нового, что отличает современную жизнь, самую сущность общества, перестраиваемого на социалистических началах. Такие же противоречивые чувства не покидают и в павильонах и просмотровом зале киностудии ДЕФА.

Есть прекрасные традиции, есть картины, которыми может гордиться кинематография. Пример политически-острой, изобретательной и темпераментной работы показывает телевидение ГДР. А наряду с этим в фильмах щедрая дань стилизации, схематизму, привычным сюжетным и режиссерским штампам; встречаются и просто плохие работы.

Один немецкий друг сказал:

— У нас есть художники, которые думают так: если социалистический реализм, то можно плохо работать. А мне кажется, что когда мы говорим «социалистический реализм», это означает — надо работать очень хорошо, совершенно.

Особенно совершенным, ударным должно быть искусство, посвященное современному человеку, искусство, создаваемое на переднем крае.

# «СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА»

*(Италия)*



Новый фильм Валерио Дзурлини выглядит одиноким и обособленным даже в панораме сегодняшнего итальянского кино, вообще лишенной видимого единства.

Обычно и при противоречивости, полярности отдельных явлений искусства, созданных в одной стране и в одно время, можно обнаружить проступающие пунктиры тенденций. Можно различить их и в современном итальянском кино, брожение и раздробленность которого столь явны, особенно в сравнении с былой эстетической целостностью неореализма. Но если нетрудно найти точки сближения и в таких совсем разных картинах, как, скажем, «Сальваторе Джулиано» Франческо Рози, анализирующей темное политическое дело сицилианского бандита, и «Четыре дня Неаполя» Нанни Лоя — реконструкции неаполитанского восстания 1943 года, то с «Семейной хроникой» Дзурлини дело обстоит сложнее. Всем обликом своим фильм видимо противостоит окружающим.

Во-первых, стилистически. Начнем с того, что фильм цветной, а это из серьезных итальянских художников пока позволял себе, пожалуй, только изысканный Висконти, да и то лишь в исторических картинах. Цветная пленка «Техниколора» или расцвечивает или в лучшем случае эстетизирует изображенное. И то и другое неприемлемо для передового итальянского кино — искусства неприкрашенной жизненной правды. Но фильм Дзурлини не просто снят в цвете, он красив. Цвет служит в нем красоте кадра, печальной и высокой красоте пустых, безлюдных улиц Флоренции, древних тускло-желтых палаццо, тихих вилл с темными кипарисами за каменными оградами. Даже бедные римские кварталы, чем-то неожиданно напоминающие Петербург Достоевского, даже облупившиеся стены нищих комнат, даже сумрачные колонны богадельни рядом с черным силуэтом монахини обрели некую отчужденную, скорбную красоту. Так намеренно снята картина. В ней совершенно отсутствует та обжитость кадра, та насыщенность бытовой среды, та чрезвычайная активность фона, которые под воздействием неореализма стали, казалось бы, неотъемлемыми свойствами современного итальянского фильма. У Дзурлини и его оператора Джузеппе Ротунно кадр свободен, пуст, в нем нет места случайному и непринужденному. Крупный план, всего лишь два человеческих лица забирают все внимание режиссера. «Семейная хроника» — это фильм-дуэт, который ведут два великолепных актера — Марчелло Мастроянни и Жак Перрен, играющие двух братьев.

И еще одно: фильм — экранизация литературного произведения, одноименного романа Васко Пратолини, причем экранизация, где режиссер сознательно воспроизводит прозаический оригинал без каких-либо попыток найти ему «кинематографический эквивалент», «перевести на язык кино». С общепринятой кинематографической точки зрения, фильм «Семейная хроника» — это чисто литературное, пожалуй, даже иллюстративное переложение прозы на экран. Сохранена форма романа: воспоминания старшего брата, потрясенного смертью младшего и воскрешающего разрозненные страницы прошлого. Движение фильма полностью подчинено логике воспоминаний. Текст писателя максимально полно воспроизведен на экране в длинных разговорных сценах, в голосе героя за кадром. Пренебрегая установившимися понятиями о специфике кино, Дзурлини часто отказывается и от таких элементарных средств кинематографической выразительности, как монтаж или движение камеры. Например, один из значительных эпизодов — разговор братьев и бабушки в маленьком загородном ресторанчике — дается огромным куском, снятым с одной точки, издалека. Три фигуры сидящих за столиком и ведущих беседу помещены где-то сбоку кадра — и так без единой монтажной перебивки. Можно было бы подумать, что здесь налицо просто просчет, если бы все это не было сделано столь декларативно и демонстративно. Дзурлини словно утверждает, что у кино и литературы не разные, а общие законы, что кино ничем не ограничено, целиком вбирает в себя прозу, и прямое перенесение прозы на экран все равно окажется кинематографичным.

Надо прямо сказать — гордое отрицание кинематографического опыта, накопленного десятилетиями, порою мстит режиссеру. И тогда фильм кажется статичным, многоречивым, растянутым. Но в медлительности, в кадрах спокойных и важных, в тихом голосе за экраном, в пронзительно-грустных пейзажах есть своя особая прелесть, свой художественный мир. Их надо почувствовать. А вслед за этим начинаешь ощущать и закономерность картины именно в сегодняшней Италии, и обоснованность выбора выразительных средств, и, наконец, определенную связь «Семейной хроники» с теми тревожными вопросами, которыми озабочены

сегодня и другие прогрессивные итальянские кинематографисты.

Действие романа Пратолини начинается после первой и завершается после второй мировой войны. «Семейная хроника» — это история простой итальянской семьи, хроника ее невзгод, утрат, увядания. Выцветшая коричневая фотография начала века — заставка фильма — запечатлела идиллический семейный ансамбль с беспечными улыбками и пышными рукавами женских платьев. Ранняя смерть матери, чье здоровье было подорвано войной, ранение отца, смерть бабушки, вынужденной влачить последние годы в богадельне,— удары, сыплющиеся на семью, оставляют сиротами двух братьев. Старший, борясь с нуждой и туберкулезом, всего добиваясь собственным подвижническим трудом, находит свою дорогу, становится журналистом. Младший, грудным ребенком отданный на воспитание в богатую флорентийскую виллу и выросший барчуком, после разорения своего благодетеля оказывается неприспособленным к жизненной борьбе.

В этой хронике, глубоко личной, интимной, частной, исторический фон возникает лишь фрагментами, в скупых, но существенных намеках. Старший брат после долгих лет разлуки с младшим видит его в компании обеспеченных юнцов, одетых в авангардистскую фашистскую форму. Авангардисты маршируют по улицам, ведется тайная запись бедняков добровольцами в Африку, близится трагедия Абиссинии — фашизм растлевает души, расширяет круги влияния. Намеки, проскальзывающие в диалогах романа, не развиты в фильме, но они становятся социальным историческим подтекстом нравственной драмы, которая и есть предмет раздумий режиссера. Речь идет о душе человека из народа, о его сопротивляемости буржуазной коррупции.

Не только постоянная угроза безработицы, нищеты, болезни нависла над героем итальянского фильма в обществе, где он живет. Ему грозит и другая опасность: сытое, бездуховное буржуазное существование, приобретаемое за счет морального падения, опустошенности, распада личности. В условиях сегодняшней Италии — в условиях стабилизации неокапитализма и так называемого «экономического чуда» закономерно оказывается переосмысленным классический конфликт неореализма — конфликт между простым человеком и буржуазным обществом.

Видоизменение этого конфликта точно и верно заметил В. Божович, который в своей рецензии на «Трудную жизнь» («Журналист из Рима») Дино Ризи («Искусство кино», 1963, № 3) пишет, что «герой новых итальянских фильмов борется не только с враждебными общественными обстоятельствами, но и с чем-то в самом себе. Его разрывают внутренние противоречия. Буржуазное общество соблазняет его материально-благополучным существованием, но ценой отказа от человеческого достоинства».

Да, недаром на смену «естественному человеку» неореалистических фильмов, органически, стихийно противостоящему враждебному буржуазному миру, на экран все чаще приходит человек, стоящий перед выбором или потерпевший моральное поражение в поединке с обществом, которое испытывает его не бедностью, но богатством. Судьбы Рокко и Симоне в фильме Висконти, персонажей Дино Ризи из его «трилогии» («Трудная жизнь», «Поход на Рим», «Обгон») и многих других героев сегодняшних фильмов воскрешают эту коллизию. Характерно и то, что сегодня итальянские кинематографисты часто возвращаются к истории фашизма — к этой национальной трагедии, в которой соблазн легко достижимых материальных благ, оболванивание среднего итальянца сыграли не последнюю роль. С тревогой вглядываются художники в своего современника, того самого воспетого неореализмом «простого человека». Как сложится его жизнь в новых исторических условиях?

Дзурлини, обращаясь к не столь далекому прошлому, по существу, решает ту же современную проблему. Он предлагает еще один ее аспект: психологический, нравственный. У младшего брата Лоренцо, сына официанта и мастерицы из скромного ателье, ребенком забранного в фешенебельную «Виллу Россу», нет собственной вины. Объективные обстоятельства сложились именно так, а не иначе. Но как растение, насильственно пересаженное на чужую почву, Лоренцо и утратил душевное здоровье человека из народа, и не привился в новой для него среде. Врожденные добрые задатки — непосредственность, прямота натуры, живой самостоятельный ум не могли не прийти в столкновение с благоприобретенным буржуазным эгоизмом, презрением парвеню к труду и честной бедности, снобизмом, заменой собственных суждений общепринятыми суждениями-шаблонами круга, в котором Лоренцо вырос. Этим и вызвано его отдаление от старшего брата, грозившее полной отчужденностью и разрывом. Лоренцо со своей изуродованной юностью — из тех «душ, уже не невинных и еще не развращенных, которые не успели познать ни счастья самопожертвования, ни удовольствия от надругательства над ближним», как пишет Пратолини. И если жизненная дорога старшего брата — это тернистая, трудная дорога передового интеллигента из народа, с которой он уже не свернет, то судьба младшего — как раз та судьба на распутье, которую можно повернуть по-разному.

Дзурлини полон веры. Он верит в живительные силы и возможности человеческой души. Он верит, что души слабые и потерянные способны возродиться при условии бережного к ним внимания, любви, заботы со стороны ближних, более сильных и устойчивых. В этом, собственно говоря, пафос истории, рассказанной с экрана. Если у медицины нет средств спасти Лоренцо от смертельной болезни, то терпеливое врачевание его души, самоотверженность старшего брата приводят к восстановленному единству, обретенной близости, гармонии. Потому финал с его трагической развязкой звучит как победа братства и гуманности.

В итальянской литературе и искусстве последних лет широко распространены идеи тотальной разобщенности людей в современном капиталистическом обществе, разрыва любых традиционных людских связей, отчуждения человека от действительности — того, что итальянская критика и эстетика называют тяжелым словом «некоммуникабельность». Фильмы Микеланджело Антониони — скорбные повести человеческого одиночества — выражают эти идеи наиболее концентрированно. Мертвящую бездуховность, опустошенность своих героев, тщету попыток установить какие бы то ни было контакты человека с человеком Антониони склонен считать явлением всеобщим и неотвратимым.

Но Дзурлини ищет решения нравственных проблем не в фешенебельных кварталах Милана, не в привилегированном римском предместье со странным названием «Э. У. Р.», где зелено-голубые фанта-

стических форм бассейны, где модерн, достигший гротеска, космополитический комфорт и баснословные цены на землю. Дзурлини обращается к другой социальной среде. Там крепки корни народной жизни, там развертывается суровая борьба за существование и слишком хорошо знают, сколько стоит хлеб наш насущный. Из своего анализа Дзурлини делает вывод, что процесс обратим, ибо растлевающему буржуазному влиянию на простого человека противостоит могучая демократическая традиция.

Режиссер оставляет своих братьев визави, наедине друг с другом в свободном и пустом кадре. Намеренная изоляция героев — для того чтобы обострить их нравственный поединок и чтобы ничто нас от него не отвлекало. Но есть еще воздух, атмосфера фильма. Это атмосфера ночных бдений за письменным столом, в нищих мансардах тружеников, доверительных, задушевных разговоров, редких и простосердечных радостей. Это воздух народной Италии, ее страданий, духовности и красоты, которой просветлен каждый кадр «Семейной хроники».

Фильм Валерио Дзурлини возвращает нас к идеям солидарности и братства простых людей, идеям, которые вдохновляли мастеров неореализма. Неореалистическая традиция возрождается в фильме естественно видоизмененной, претворившейся, но последовательной.

**Н. Зоркая**

## «ЛУПЕНЬ, 29»

*(Румыния)*



Нет более высокой цели у художника, чем поведать о жизни народа, о его героической борьбе. Каждый фильм, который впишет свою страницу в летопись великой битвы пролетариата за свободу, дорог социалистическому искусству.

Авторы румынского широкоэкранного фильма «Лупень, 29» — Николае Тик, Эуджен Мандрык, Мирча Дрэган (он же и постановщик фильма) — рассказали о крупнейшем забастовочном движении в шахтерском городе Лупень.

События, происшедшие в долине Жиу в 1929 году, навсегда вошли в историю румынского рабочего движения как пример солидарности, героизма, непобедимости народа. Доведенные до отчаяния каторжными условиями труда, шахтеры поднялись на борьбу. Под руководством коммунистов они организовали забастовку, захватили электростанцию, водопровод, заняли ряд шахт. С забастовщиками расправились жестоко. Был отдан приказ стрелять по безоружным людям. Но террор не остановил борьбу рабочих, наоборот, после Лупеньского расстрела прокатилась новая мощная волна забастовок.

В эпическом кинорассказе об этих событиях принимали участие двенадцать тысяч человек. Творческий коллектив студии «Бухарест» приложил немало усилий, чтобы фильм получился достойным великой темы революционной борьбы пролетариата.

У шахтеров Лупеня была одна общая тяжкая судьба. Один и тот же гудок будил их на рассвете, извещал о конце трудового дня и смертельным страхом наполнял сердца, когда раздавался в неурочное время, сообщая об опасности. В какую дверь ни постучись — всюду нищета, горе, всюду страдания.

Авторы постучались в дверь к Иоанне. Они познакомили нас с тихой, редко улыбающейся женщиной, ничем не отличавшейся от других. Роль Иоанны с большой проникновенностью исполняет актриса Лику Георгиу. Созданный ею образ обобщает многие судьбы: ведь жизнь Иоанны — это жизнь тысяч таких же, как она. В этом трудность роли, но в этом и правда образа. В типичности выбранной биографии — ценность повествования.

...По современному красивому городу идет старая женщина. Она проходит мимо светлых домов, мимо играющей в скверах детворы и входит в старый рабочий поселок. Подходит к ветхому дому, который давно уже покинут хозяевами...

И вот уже память переносит ее во времена молодости... Иоанна переступает порог своего нового дома: она только что вышла замуж... Улыбающийся муж дарит молодой жене скромный подарок — бусы. Вдруг заиграл духовой оркестр. Это пришли поздравить молодоженов шахтеры — друзья мужа... Коротки минуты радости.

Каждое утро муж уходит на работу — спускается глубоко под землю, чтобы в тяжелом труде добыть скудное пропитание. По ночам — страшные видения. Это не кошмары досужего неврастеника. Это реальные картины, порожденные тревогой дня. Выдержат ли сегодня крепления, не задушит ли метан?

И однажды эти кошмары становятся явью. Об этом возвещает все тот же знакомый заводской гудок. Бросила Иоанна колыбель и понеслась вместе с другими к шахте... Долго качалась одинокая люлька, напрасно кричал ребенок. Мать ждала, когда труп кормильца вынесут из забоя. И вот уже похороны. Сорок вторым стоял гроб мужа Иоанны. А за ним были другие... Может быть, потому-то и приняла Иоанна так безропотно свою вдовью судьбу, что несчастья здесь всегда ждут и что приходит оно сразу ко многим. Да и к тому же надо жить, чтобы дать жизнь сыну. И вот Иоанна уже сама работает в шахте, толкает тяжелые вагонетки, а рядом, вместе с другими ребятишками, в грязном ящике (так безопаснее) играет ее сын.

В этих первых эпизодах, рассказанных, казалось бы, скупо, даже несколько торопливо, запев фильма. Перед зрителем возникает суровая, правдивая картина жизни шахтеров.

Постепенно авторы вторгаются в глубь событий, воссоздают в эпизодах фильма глубокую закономерность классовой борьбы.

Мы знакомимся с мужественными людьми — коммунистами Варгой и Летяну. Они знают, что индивидуальный протест бессмыслен, что сила рабочих — в солидарности, в организованной борьбе. Эти люди стали руководителями трудной, жестокой, но исторически неизбежной борьбы. И хотя Летяну чувствует себя сейчас самым счастливым человеком на свете — он добился наконец того, что стал мужем Иоанны,— вся его жизнь подчинена борьбе. И как ни просит его Иоанна покинуть Лупень, чтобы никогда больше не слышать гудка, не ждать опасности, Летяну не сможет этого сделать.

В фильме подробно показаны все этапы борьбы рабочих. Ясно обозначены противоборствующие силы. По одну сторону баррикады — шахтеры, люди, которым нечего терять, которые могут надеяться только на собственные силы; по другую —целая сложившаяся система эксплуатации, подавление воли, репрессий.

Авторы фильма показывают, как действуют непреложные законы классовой борьбы, как идет процесс нарастания сил. На глазах у зрителя люди решают свою судьбу. К маленькой горстке коммунистов присоединяются массы. Вот уже все рабочие объединились для совместной защиты своих классовых интересов.

И веришь, что иначе и не могло быть. Солидарность рабочих в борьбе основана на глубокой общности их судеб.

В кадре нередко действуют многие сотни людей, но это не безликая масса. Ощущение такое, словно каждый из них тебе знаком и понятен.

Как добиваются этого авторы? И вот здесь хочется отметить некоторые особенности стиля этой интересной, яркой картины. Оговоримся сразу, что драматургию фильма легко, казалось бы, можно было назвать иллюстративной. Внешнее фабульное развитие ослаблено неторопливо развивающимся действием, «хронологичностью» построения. Все это так. Но коль скоро авторы покоряют зрителя жизненной убедительностью происходящего, коль скоро они заставляют верить в реальность героев и их судеб, словом, если на экране возникает правдивая атмосфера времени, значит, авторы своими средствами достигли цели и фильм надо судить по законам, по которым он создан.

Своеобразие построения сюжета фильма в том, что если первые части захватывают годы, середина — месяцы, то последние части происходят на протяжении всего лишь двух-трех дней. Эти пропорции соответствуют поставленным авторами задачам: вначале они рисуют общую картину жизни шахтеров, затем показывают, как возникает идея борьбы, как подготавливается забастовка, и только в конце, в драматическом столкновении двух враждебных сторон полностью раскрываются героические характеры тех, кто вершит историю.

Характерно, однако, что во всех частях фильма авторы пользуются одними и теми же художественными средствами, что стилистические особенности все время постоянны. Действие почти всегда развертывается непосредственно на глазах у зрителя: воспроизводится не результат и даже не наиболее напряженный момент события, а сам процесс его. К кульминации фильма — драматической сцене расстрела забастовщиков — авторы подводят зрителя как бы не только по логике драматического построения произведения (что допускало бы некоторое сокращение событийного материала и условность отдельных мотивировок), но и по логике жизни, и поэтому они неторопливо, обстоятельно ведут повествование, позволяя зрителю усмотреть подробности с о ц и а л ь н ы х мотивировок события, с о ц и а л ь н о г о поведения человека.

Драматизм кульминационной сцены фильма достигает своего высшего накала не тогда, когда происходит расстрел рабочих, а в предшествующих кадрах, когда представители власти уговаривают бастующих рабочих покинуть двор электростанции. Волнение охватывает зрителя; неужели можно стрелять в безоружную толпу, да еще на глазах у их жен, стоящих здесь неподалеку у ограды электростанции? Но у бастующих нет страха — страх у тех, кто вскоре отдаст приказ стрелять. Он, этот страх, ощущается и в истерической жестокости прокурора, и в облике пьяного офицера, умоляющего шахтеров покинуть двор, и в поведении совсем растерявшегося инженера, упрашивающего жандармов дать ему возможность усмирить бастующих шахтеров струей из брандспойта.

Сложность обстановки показана без упрощенчества и схематизма... И вот уже солдаты стреляют с колена в воздух. Но толпа не дрогнула. Только крепче сплелись руки и теснее сплотились ряды. И теперь стоят друг против друга шеренги мужественных людей, борющихся за свободу, и полупьяные солдаты, не ведающие, в какую пропасть толкают их власти...

Неожиданно над толпой поднимается фигура молодого рабочего, того храбреца, который водрузил алый флаг на вершине заводской трубы. Его простые слова о том, что им, рабочим, не страшен террор, что они верят в победу, что они солидарны в своей борьбе, а потому и непобедимы, вызывают у врага ярость. Прокурор убивает молодого рабочего. Начинается неравная, но яростная схватка...

С большим темпераментом и подлинным мастерством решена в фильме эта трудная, многоплановая сцена.

Режиссер Мирча Дрэган обладает даром работать с большими массами людей. Этим он поразил еще в своем фильме «Жажда», получившем премию на II Международном фестивале в Москве. Каждый участник массовой сцены живет у него своей самостоятельной жизнью. Режиссер никогда не делает массовые сцены только фоном. Сколь ни значительно действие на первом плане, оно всегда сливается с этим «фоном», со всем происходящим на экране в единую жизненную картину. Более того, сцены, где действуют массы, всегда как бы завершают линию драматического развития, обогащают мысль авторов, подводят ей итог. Так, например, в сцене похорон первого мужа Иоанны героиня фильма показывается в ряду других женщин, на ее страданиях режиссер акцентирует внимание не более, чем на горе других вдов. И именно это делает сцену обобщающей, подлинно народной.

Массовые сцены помогают режиссеру в характеристике главных действующих лиц — коммунистов Варги и Летяну. Исполнители этих трудных ролей — Штефан Чеботэрашу и Коля Реуту — актеры большой жизненной правды. Образы, созданные ими,— это подлинно народные характеры. Но драматургическое построение сценария таково, что зритель редко остается с героями фильма наедине, он видит их большей частью только вместе с борющимися рабочими. В меньшей мере это относится к Летяну: в фильме есть сцены, показывающие его в семье, где у актера больше возможностей передать

не только твердость характера, волю, но и нежность его души. (Такова, скажем, сцена с Иоанной, когда Летяну говорит о своей мечте увидеть любимую женщину улыбающейся). Но и о Варге, которого зритель видит только как организатора забастовки, мы узнаем очень многое, словно вся его жизнь проходит перед нашими глазами. Постановщик картины Мирча Дрэган так строит мизансцены, умеет так органично включить своего героя в действие масс, что к концу фильма образ становится поистине многогранным. Варга — настоящий коммунист, понимающий законы борьбы, смелый человек, обладающий хладнокровием воина и решительностью вожака. При этом он — органическая часть руководимого им коллектива. Вся его жизнь связана с шахтерами Лупеня.

Одной из наиболее впечатляющих сцен фильма, где образ коммуниста Варги становится поистине величественным, является сцена похорон.

...После расстрела шахтеров городок словно замер. На улицах ни души. Только медленно прохаживаются патрули. Выбежала из какого-то дома женщина с ведром, но солдаты прикрикнули на нее, и она быстро скрылась в палисаднике. И снова мертвая тишина...

Вдруг на пустынную улицу выходит Варга. Он в черном костюме, голова забинтована, рука на перевязи — это следы вчерашних боев. Варга выходит на середину улицы, он идет медленно и уверенно. Никто не смеет его остановить. Аппарат поднимается вверх, и зритель с высоты долго и внимательно наблюдает за этим отважным человеком. И вот уже к Варге присоединяются другие шахтеры. Оказывается, тишина была кажущейся, это было затишье перед бурей. В каждом доме, за каждым забором стояли женщины и мужчины, одетые в свои лучшие черные костюмы. Все они хотели проводить своих товарищей в последний путь. Но кто-то должен был выйти первым, кто-то должен был рискнуть своей жизнью и смелостью своей победить врага. Этим человеком стал коммунист Варга. Никто не посмел выстрелить в него... Это шел по улице ее настоящий хозяин.

Сцена эта постепенно вырастает в мощную народную демонстрацию. Весь город выходит хоронить шахтеров.

Ничто теперь не испугает людей, не заставит их отступить. На всех улицах и во всех переулках, на склонах гор, на крышах домов — всюду люди. Поистине море народное... И хотя это похороны, хотя мы знаем, что там, во дворе электростанции, где произошла кровавая расправа, шахтеры потерпели поражение,— сила и непобедимость народа ощущаются в этой сцене особенно сильно: борьба не окончена.

В этой борьбе выросли и закалились люди, у них есть такие мужественные руководители, как Варга, и правда на их стороне.

И теперь, когда Лупень, как и многие города современной Румынии, стал неузнаваемым, когда на месте ветхих шахтерских хижин выросли прекрасные дома, когда Долина Слез (как называли раньше долину Жиу) превратилась в Долину Радости,— люди, строящие социализм, следуют великим традициям рабочего класса и свято хранят в памяти имена тех, кто своей борьбой прокладывал путь к свободе.

**К. Парамонова**

# «ВОЕННЫЕ ПРЕСТУПНИКИ»

(*Швеция*)



Когда в 1950 году английские власти решились наконец передать симулировавшего тяжкую болезнь Эриха Коха польским властям, его разбудили внезапно, перед самым отъездом, и бывший диктатор Польши и Украины так торопился, что оставил в камере подтяжки.

На границе польский солдат спросил Коха: «Курите?» Тот вытянулся по стойке «смирно» и, придерживая рукой спадающие брюки, щелкнул каблуками: «Да, если позволите...»

Мне вспомнилась эта история с бывшим «коричневым царем Украины», удивлявшим своей заносчивостью и спесью даже нацистских гаулейтеров, во время просмотра нового шведского документального фильма о Нюрнбергском процессе «Военные преступники». Вспомнилась тогда, когда шеф Коха, второе лицо «Третьего рейха» Геринг, протиснувшись в узкую дверцу, ведущую в отсек для подсудимых, угодливо улыбнулся конвоиру, когда кинокамера медленно проходила по комнате, где на полу лежал принявший яд еще один бывший властелин Германии — Гиммлер; он успел переодеться в чужую одежду, успел сбрить усы, но во время самой обычной уличной проверки документов вдруг решил, что узнан, и в испуге назвал себя... Двадцать обвиняемых предстали перед Нюрнбергским судом народов. Двадцать крупнейших деятелей нацистской Германии. Двадцать главных военных преступников. Операторы многих стран в течение года, пока шел этот невиданный в истории процесс, не спускали с них глаз кинообъективов. И вот сейчас видишь их на дальних, средних, крупных планах. Имеешь возможность внимательно, спокойно (это слово, правда, никак не подходит к тому состоянию, которое испытываешь, сидя в зале) разглядеть их лица, глаза... И все чаще приходят на ум строки из письма Все-

володa Вишневского, направленного жене спустя месяц после начала процесса: «Странные люди — без сердца, без жалости, с непомерными внеморальными целями и идеями... Они явно сдают, боятся...»

Боятся... Не это ли чувство мелкого, блудливого животного страха оказалось всесильным и всеподчиняющим у каждого из этих «железных» вождей «Третьего рейха», имена которых еще недавно приводили в ужас Германию и почти всю Европу? Не потому ли с таким подчеркнуто клинически-маниакальным видом все потирает и потирает лоб, изображая амнезию — выпадение памяти,— ближайший друг и помощник фюрера Рудольф Гесс? Не потому ли никак не может совладать с предательским тиком физиономии другой певец «северной светловолосой расы гигантов», автор «Мифа XX века» Альфред Розенберг? Не потому ли так и не рискует снять темные очки словно окаменевший от ужаса вожак «гитлеровской молодежи» Бальдур фон Ширах?

Режиссеры фильма берут на вооружение не новый, уже использованный в советской ленте о Нюрнбергском процессе «Суд народов», но неизменно действующий с силой нокаута киноприем: на каждого из двадцати обвиняемых — сейчас таких скорбных, таких смиренных, таких угнетенных открывшимися перед ними злодеяниями... соседа по скамье подсудимых,— они обрушивают кадры нацистской кинохроники. Как той, что хранилась в секретнейших архивах гестапо, так и той, что демонстрировалась каждый день, в каждом кинотеатре. И лакейски-угодливая улыбка подсудимого Геринга сменяется победительно-наглой, хамской ухмылкой министра полиции Геринга. И вместо бледного, усохшего, похожего на привидение Бальдура фон Шираха на экране возникает яростный крепыш, так любивший кричать при свете факелов с трибуны, что мечтает видеть в глазах немецкой молодежи, перед которой содрогнется мир, блеск хищного зверя. И вместо застывшего со скорбно-удивленной миной на лице «старого честного немецкого солдата» Кейтеля вдруг появляется самоуверенный, жестокий фельдмаршал Кейтель, недрогнувшей рукой подписавший приказ о том, что граждане Советского Союза, непочтительно отзывающиеся о немецких войсках, должны расстреливаться без суда и следствия.

«Каждый метр этого фильма документален, и большая часть его кадров демонстрировалась в качестве свидетельского материала против военных преступников на Нюрнбергском процессе».

Этими словами начинают свой фильм шведские режиссеры Торе Шеберг, Ингмар Эйве, Эрик Хольм. Этот принцип они и кладут в его основу, заставив нас взглянуть на эти мучительные, нечеловеческие, поистине леденящие кровь кинодокументы глазами не историков, а очевидцев. Глазами тех, кто в 1945—1946 году почти год просидел в здании Нюрнбергского суда, распутывая нить преступлений нацизма. Недаром так часто напоминают нам режиссеры о небольшом экране, закрепленном на одной из стенок зала заседаний. Недаром этот небольшой экран вдруг начинает расти, расти, расти, пока не превращается в экран того кинотеатра, где сегодня демонстрируется лента «Военные преступники». И мы, зрители, словно оказываемся за судейским столом. Мы как бы вместе с Международным трибуналом судим этих двадцать «странных людей, без сердца». Судим фашизм. И недаром так оживленно, так бурно встречает сегодняшний зал приговор, одобряя суровую кару Герингу, Риббентропу, Розенбергу и другим и удивляясь, не понимая, протестуя против решения трибунала по поводу Гесса, Бальдура фон Шираха, адмирала Редера, дипломата фон Нейрата, адмирала Деница, осужденных лишь на различные сроки заключения.

И когда смотришь на этот взбудораженный, разгневанный зал, вдруг как-то совсем по-новому, по-иному оцениваешь и понимаешь девиз создателей ленты: «каждый метр этого фильма документален».

Да, документален. Авторы ленты даже сценарий построили в строгом соответствии с основными пунктами обвинения:

I преступления против мира

II военные преступления

III преступления против человечности.

Они словно перелистывают перед нами страницу за страницей тома «Нюрнбергского процесса», «читают» пункт за пунктом обвинительное заключение, нигде не повышая голоса, не педалируя. Они лишь констатируют, приводят факты.

Но почему тогда — хочется спросить создателей ленты «Военные преступники» — так редко, так удивительно редко, так подчеркнуто редко возникают на экране кадры с фон Папеном, с Фриче, Шахтом, оправданными по суду, несмотря на протест представителя советского трибунала? Сумели же режиссеры на давней-предавней фотографии группы полицейских служащих разглядеть и дать нам возможность увидеть ничтожно-зловещую физиономию мелкого чиновника Фрика — будущего гитлеровского министра внутренних дел. Почему же каждый раз, когда их камера панорамирует по скамьям подсудимых, из ее поля зрения «исчезают» физиономия фон Папена, открывшего Гитлеру двери рейхстага; лисье, настороженное лицо хозяина нацистской экономики, короля фашистских финансов Яльмара Шахта, приведшего Гитлера к власти? Почему они прошли мимо широко известной на Западе кинохроники процессов, которые проводили на первых порах англо-американские власти над директорами «И. Г. Фарбениндустри», превратившими Освенцим в одно из наидоходнейших «предприятий» своей фирмы, и т. д.? Не потому ли, что большинство «героев» этих лент, давно уже вернулось на прежние места, давно уже приумножило капиталы, заложенные на костях миллионов жертв Геринга, Гиммлера, Кальтенбруннера и Фрика? Не изменило ли здесь создателям ленты «Военные преступники» чувство объективности? И справедливости? Ведь они же ненавидят фашизм, это ощущаешь от первого до последнего кадра ленты. Они помнят призыв погибшего от рук гестапо Юлиуса Фучика: «Люди, будьте бдительны!»

Разве не во имя этой цели на экране дважды возникает мясистая физиономия начальника партийной канцелярии НСДАП, секретаря Гитлера Мартина Бормана, отдавшего в те дни, когда бои уже шли в Берлине, знаменитый приказ: «умереть или победить!» и... тут же скрывшегося в подполье. «Запомните это лицо,—как бы говорят создатели фильма,— правосудие должно свершиться!»

Решительно обходясь с главарями нацистской партии и не прощая им ничего, авторы фильма «Военные преступники» то и дело прибегают к «фигуре умолчания», как только речь заходит о германских финансовых магнатах. И это досадно.

**Бор. Медведев**

## «СИНЕ КУБАНО»

*(Куба)*

Журнал «Сине кубано» издается Кубинским Институтом искусства и кинопромышленности (ИКАИК). Этот журнал так же молод, как и сама революционная Куба, молод не столько по возрасту (ему уже пошел третий год), сколько по духу. Статьи, обзоры, информации — все материалы, публикуемые в нем, проникнуты боевым революционным духом, утверждающим новое, прогрессивное и в общественной жизни, и в киноискусстве.

Известный американский критик и драматург Джон Говард Лоусон в своем «Пожелании кубинским кинематографистам» (№ 8) пишет: «Мы живем в великий период борьбы. Кино должно отражать эту борьбу и стать частью ее. Ваша героическая Куба — это великолепный пример для всего мира, ведь вы идете сейчас впереди с красным знаменем в руках, и народы всего мира смотрят на вас, как на новую надежду. Это накладывает огромную ответственность на молодых творцов киноискусства...».

Та же мысль о большой ответственности работников искусства перед народом, о целях кино в современной Кубе звучит в статье Марио Родригеса Алемана, посвященной развитию документального кино. «Кино — это прежде всего сама действительность. Куба делает новое кино, отражающее сегодняшний день, это искусство антиконформистское, поставленное на службу народу... Молодые кинематографисты не теряют времени на пустяки. Они делают фильмы реалистические, утверждающие завоевания революции».

Естественно, что наибольшее внимание журнал уделяет вопросам национального искусства.

Документальное кино новой Кубы родилось вместе с победой революции. С самых первых дней своего существования оно поставило перед собой благородную задачу: быть выразителем революционных идей, отражать все те изменения, которые происходили в жизни страны.

«...Наши кинематографисты, — пишет журнал, — сопровождают вооруженный народ, в дни защиты родины они создают картину «Смерть захватчику». Героизм нашего народа вдохновляет документальное кино, мы шагаем вместе с народом...»

Вслед за первыми документальными фильмами кубинские кинематографисты выпустили несколько художественных картин. «Документальное кино было своего рода трамплином для создания полнометражных фильмов», — пишет в журнале Марио Родригес Алеман.

«Толчок развитию нашей кинематографии дали побывавшие на Кубе Йорис Ивенс, Роман Кармен, Крис Маркер, Бруно Сефранко и другие», — пишет журнал. Молодые режиссеры, операторы, критики учатся у своих зарубежных коллег. В каждом номере «Сине кубано» печатаются статьи, посвященные творчеству крупных режиссеров мира, критические обзоры различных направлений в киноискусстве. Проблемы киностилистики занимают большое место на его страницах. Журнал подвергает подробному разбору такие крупнейшие зарубежные фильмы, как «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, «Чистое небо» Григория Чухрая, «Куба — да!» Криса Маркера и другие.

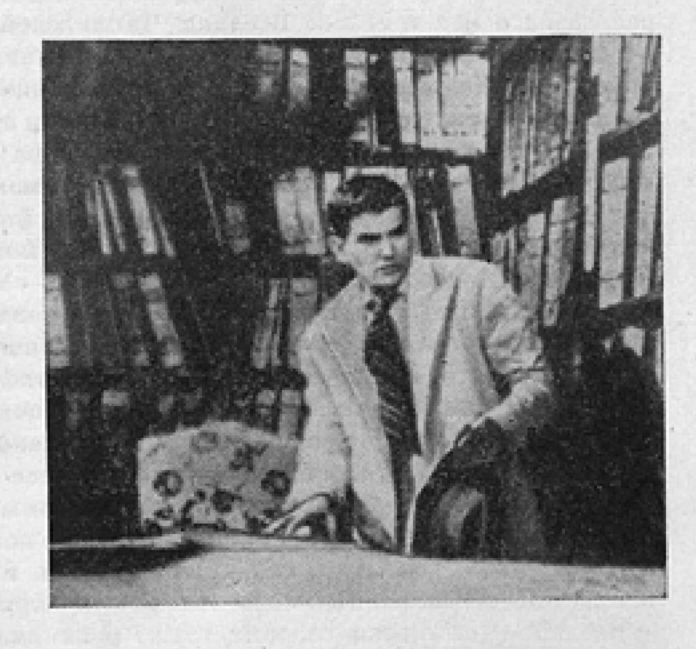
Несмотря на свою молодость, кубинская кинематография выступала с успехом уже на многих международных кинофестивалях. Журнал рассматривает фестивали как необходимое средство общения с прогрессивными деятелями всего мира. Альфредо Гевара в статье о фестивале документальных фильмов в Оберхаузене пишет: «Ничто не может оторвать наших молодых кинорежиссеров, сценаристов, операторов от честных художников, разделяющих наши эстетические взгляды, работающих в разных странах».

Советские люди желают новых творческих успехов молодой кубинской кинематографии и журналу «Сине кубано».

М. ГОЛДОВСКАЯ



Журнал «Сине кубано» знакомит читателей с несколькими художественными фильмами. Среди них — «Реаленго 18» (на снимке кадр из этого фильма) и «Молодой повстанец». Помещено интервью с режиссером фильма «Молодой повстанец» Хилио Гарсия Эспиноза. Интересно, что сценарий этого фильма написан одним из известных прогрессивных итальянских кинодраматургов Чезаре Дзаваттини. Журнал рассказывает также еще об одном художественном фильме «Куба, 58». Эта картина состоит из трех новелл: «Рабочий день», «Обручение», «Новый год». Первые две новеллы поставлены испанцем Мигелем Аскотом (снимал их один из крупнейших операторов Италии, постоянный спутник Феллини, Отелло Мартелли); режиссер третьей новеллы кубинец Жорже Фрага, работавший ранее ассистентом Йориса Ивенса.



На третьем Международном кинофестивале в Москве Куба выступила с картиной «Двенадцать стульев» (по мотивам романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова). В 6-м номере «Сине кубано» напечатана статья Томаса Гутьереса Алеа, посвященная этому фильму: «...Мы поняли, прочитав книгу, что историю с двенадцатью стульями можно и нужно использовать только как предлог для показа революционной действительности и ее влияния на людей и их характеры...»




## «ЭКРАН»

*(Польша)*

Рассказать о новостях кино и одновременно попытаться осмыслить череду событий и явлений в процессе их развития, в их взаимосвязи — задача сложная для еженедельного журнала, рассчитанного на широкий круг читателей. Но для редакции польского «Экрана» — это цель.

Из этого, разумеется, не следует, что в журнале не печатают рецензий. Напротив. Не в обычае «Экрана» обходить молчанием появление новых фильмов, все равно каких—своих или иностранного производства, полнометражных или коротких, художественных или документальных, научно-популярных, мультипликационных, телевизионных. При этом люди, делающие еженедельник, проявляют завидную изобретательность, разнообразя форму рецензирования. Рядом с большой, «полной» рецензией, анализирующей какой-нибудь из наиболее существенных фильмов текущего репертуара, «Экран» печатает «микрорецензии» — коротенькие отзывы об остальных картинах, которым предстоит в скором времени появиться в прокате. Критик Ежи Гижицкий из номера в номер под рубрикой «Внимание! Короткий метраж!» публикует короткие рецензии о небольших по размеру фильмах. Есть в журнале также рубрика «Из блокнота рецензента». В ней Ежи Подгужец еженедельно анализирует телевизионные передачи, разнообразные по содержанию и жанрам, но только не спектакли телетеатра, потому что их пространно рецензируют в другом разделе, который так и называется «Театр TV» — театр телевидения. Авторы «Экрана» незамедлительно откликаются на все новости в культурной жизни страны, связанные с кино, телевидением или людьми кино.

Анджей Вайда, ведущий польский кинорежиссер, уже в течение трех лет испытывает сценарные затруднения. Однако перерыв в работе на съемочной площадке не означает приостановки творческой деятельности талантливейшего художника. На сцене варшавского театра Атенеум Вайда поставил пьесу английского драматурга Джона Уайтинга «Демоны». Этот спектакль стал событием в художественной жизни столицы, и журнал рассказал о нем в статье Веславы Чапиньской.

Подробный разговор о театральном спектакле на страницах массового кинематографического еженедельника (а такой разговор возникает не впервые) — свидетельство широты взглядов и интересов редакторов журнала, умеющих уловить связь кинематографа со смежными видами искусств. Спектакль «Демоны» привлек внимание «Экрана» и потому, что его ставил Вайда, и еще потому, что фабула пьесы повторяет ту самую средневековую легенду об одержимых монахинях, которая положена в основу повести Ярослава Ивашкевича «Мать Иоанна от ангелов» и, следовательно, поставленного по ней одноименного фильма режиссера Ежи Кавалеровича. В отличие от Кавалеровича, создавшего на мотивах старой легенды сложную философскую метафору, Вайда внимателен к достоверной выверенности обстановки и к точной правде исторически существовавших политических и социальных конфликтов. Критик журнала «Экран» пишет, что Вайда обратился к пьесе Уайтинга, «чтобы познакомить нас с собственным ви́дением отдаленных уже во времени событий, чтобы показать Лудюн (монастырь, который постигло наваждение.—*Н.Р.*) и его одержимость... так, как может увидеть их современный художник, все лучше осознающий место человека в окружающем его мире».

Веслава Чапиньска говорит также о кинематографичности режиссерского мышления, которому Вайда остается верен и в театре. Режиссер последовательно использует принцип монтажного построения зрелища: внезапные затемнения обрывают эпизод, энергичное использование просцениума дает эффект, сходный с обращением к крупному плану в кино. Особо отмечает рецензент исполнение ролей пастора и монахини Иоанны актерами Ежи Душиньским и Александрой Шлёнской. Эти имена также неразрывно связаны с послевоенным польским кино, особенно с первыми годами его существования. Душиньский играл тогда героев картин «Запрещенные песенки», «Два часа», «Мое сокровище», а Шлёнска



Пола Ракса и Збигнев Цибульский в фильме «Их будний день»



Кадр из нового документального фильма режиссера Казимежа Карабаша «Первый шаг»

Сцена из пьесы Джона Уайтинга «Демоны» в постановке Анджея Вайды



была отмечена почетным дипломом Каннского фестиваля 1954 года за исполнение главной женской роли в фильме Александра Форда «Пятеро с улицы Барской». Таким образом, кинематографическая генеалогия этого спектакля очевидна. На его примере очевидно также благотворное взаимовлияние двух зрелищных искусств — театра и кино.

В весенних номерах «Экрана» можно прочитать и другие интересные рецензии. Янина Зданович находит, что польский фильм «На белой тропе» получился менее интересным, чем одноименная новелла писателей-путешественников Алины и Чеслава Центкевичей. В традициях политической публицистики написана Стефаном Чарнецким рецензия на монтажный документальный фильм студии ДЕФА «Операция „Йот"». Во всеоружии профессионального мастерства анализирует Алисия Хельман шедевр Лукино Висконти «Рокко и его братья». Словом, интересных рецензий много, но позиция журнала с наибольшей полнотой выражена не в них, а в проблемных статьях, которыми обычно открывается каждый номер.

Вот уже около двух лет польская художественная кинематография переживает трудности. Они сказываются и в том, что на экранах почти не появляются фильмы, которые по своему идейному и эстетическому значению могли бы сравниться с лучшими картинами 1957—1959 годов: «Канал», «Эроика», «Пепел и алмаз», а также в том, что общий уровень кинематографической продукции ощутимо снизился. «Экран», как и другие органы польской кинопрессы, серьезно обеспокоен этим явлением. Вместе с творческими работниками он пытается обозначить причины неудач и наметить возможный выход из создавшегося положения.

Неотступная верность польского кино теме минувшей войны несомненно способствовала стремительному утверждению мирового престижа молодой кинематографии. Сосредоточенность взгляда позволила польским кинаработникам ярко и достоверно показать роль этого великого исторического испытания в формировании внутреннего мира того поколения людей, чья молодость совпала с годами героических битв. Однако та же тематическая ограниченность таила в себе и серьезную опасность. Эта опасность оказалась реальной угрозой, когда материал недавнего прошлого был исчерпан для искусства. В статье «Перспективы польской школы» об этом пишет главный редактор журнала Эльжбета Джембовска. Она отмечает, что «современная тематика в кино ограничивается лишь социальной сатирой... В фильмах по-прежнему не встретить образа рабочего и крестьянина, не встретить проблем, занимающих классы, которые составляют большинство народа».

Войцех Вежевский в статье «Направление, которого нет» также говорит о невнимании кинематографистов к деревенской тематике. По мнению Вежевского, это может быть объяснено двумя основными причинами. «Сельские» картины, выпущенные в начале пятидесятых годов, отпугивали схематизмом в решении сложных социальных конфликтов, «легким оптимизмом и декларативностью». Другая причина заключалась в ошибочной позиции тогдашнего руководства кинематографией, которое ориентировало кинематографических авторов на создание фильмов-агиток, разъясняющих основные принципы новой аграрной политики. О трудностях возврата к этой «скомпрометированной» тематике рассказали в своих интервью писатели Ежи Помяновский и Юзеф Мортон.

«Экран» активно и целеустремленно ищет пути выхода из нынешних затруднений польского кино. Мы помним, как несколько лет назад за круглым редакционным столом устраивались дискуссии, в которых принимали участие режиссеры, драматурги, критики, работники проката. Они делились соображениями о причинах трудностей, тормозящих развитие молодого кино, и путях их преодоления. Это были полезные дискуссии, и публикация их материалов на страницах журнала сослужила хорошую службу практике польского киноискусства. В последнее время журнал не организует подобных бесед. Жаль. Потребность в обмене мнениями по темам, касающимся современного состояния отечественного искусства, доказывает хотя бы подборка материалов о роли Государственной высшей школы кино и театра в становлении национальной кинематографической культуры. Встревоженная снижением общего художественного уровня продукции последних лет, а также социальным и гражданским равнодушием, которое нет-нет да и дает о себе знать в картинах молодых кинематографистов, редакция попросила выступить на страницах журнала руководство школы, а также ведущих творческих работников. Все они единодушно говорили о заслугах лодзинской школы в развитии национальной кинематографии, о высокой квалификации преподавательского состава, о прекрасном техническом оснащении этого учебного заведения. Но речь



Лидия Корсакувна



Гран-при последнего международного кинофестиваля в Туре (Франция) был присужден ироническому гротеску Романа Полянского «Млекопитающие»

Анджей Лапицкий



шла также и о принципиальных недостатках профессионального воспитания. С наибольшей откровенностью их сформулировал писатель и режиссер Тадеуш Конвицкий:

— Школа создает тепличную атмосферу, она расточает перед молодежью миражи скорого успеха, внушает ей сознание привилегированности профессии и одновременно искусственно изолирует от труда, который составляет суть самостоятельной работы режиссера. Если бы школа вменила в обязанность своим студентам изнурительную, отнюдь не эффектную стажерскую вспомогательную работу в съемочных группах, молодежь была бы застрахована от многих иллюзий и многих разочарований».

Выпускник ВГИКа режиссер-документалист Ежи Зярник сравнивает организацию профессионального обучения московского института и лодзинской школы. Методика подготовки кинематографических кадров в Москве кажется ему более реалистической, полнее отвечающей требованиям и условиям современного кинопроизводства.

Известный кинокритик профессор Александр Яцкевич считает ошибкой, граничащей с недоразумением, решение руководства школы ликвидировать факультет теории и критики кино:

— Ведь современный фильм является не только предметом тех или иных эстетических оценок или дискуссий, но воплощает наиболее массовую и актуальную форму сообщения знаний о мире... Польша создала интересную кинематографию, но в нашей культурной политике до сих пор ощутимо недостаточное внимание к кино как явлению социально-воспитательному.

...Есть у «Экрана» своя излюбленная область кинематографического творчества—это творчество актера. Четвертая полоса каждого номера непременно посвящена кому-нибудь из польских или зарубежных киноартистов. Недаром молодой актер Рышард Барыч пишет о благодарном чувстве, какое он питает к журналу: «Вы единственный орган, представляющий актеров читателям. Благодаря вам мы приближаемся к ним, становимся понятнее и наверняка ближе».

Формы популяризации актерского творчества весьма свободно избираются сотрудниками журнала. В одних случаях это может быть творческий портрет, в других — анализ одной роли, в третьих — это может быть интервью с известным артистом. (К слову сказать, редакция широко пользуется жанром записанной беседы. Это сообщает дополнительную ценность изданию: массовый по назначению журнал публикует «первоисточники» — высказывания деятелей мирового кино, которые могут представить существенный интерес и для специалиста-киноведа. В последнее время на страницах «Экрана» выступили писатель-сценарист Казимеж Брандыс и режиссер Войцех Хас, создатели значительного фильма «Как быть любимой», советский режиссер Станислав Ростоцкий, француз Анри Кольпи, постановщик «Столь долгого отсутствия» и румынской картины «Кодин».)

На страницах журнала постоянно находят место материалы, посвященные кинематографической жизни в Советском Союзе. Пропаганда советского кино — это тоже одна из областей деятельности журнала, в которой он проявляет настойчивую целеустремленность. Польский читатель «Экрана» получает обширную информацию о съемках новых картин, о фильмах, законченных производством; он имеет возможность прочитать обстоятельную рецензию на любой из советских фильмов, демонстрирующихся на экранах Польши. «Экран» следит также за кинематографической печатью нашей страны: в одном из его номеров был напечатан обзор прошлогодних номеров журнала «Искусство кино». В двух номерах «Экран» публикует статью Адама Хорощака «Простой и прекрасный мир Марка Донского», которого автор называет вторым после Довженко лириком киноискусства.

«Экран» постоянно публикует корреспонденции и из других социалистических государств. Внимание журнала к развитию кинематографии братских стран имеет принципиальное значение, способствуя взаимообогащению социалистических культур.

«Экран» — журнал сравнительно молодой. И ему еще предстоит научиться, например, делать достоянием широкого читателя основные проблемы современной киноэстетики, которые еженедельник пока вовсе не затрагивает. Может быть, стоило бы резче и принципиальнее писать на страницах журнала о пошлых буржуазных коммерческих картинах. Ведь прокатные организации Польши закупают довольно много таких фильмов. Энергичная позиция журнала в этом вопросе помогла бы воспитанию художественной культуры зрителя. А это и есть основная цель издания.

И. РУБАНОВА



Режиссер Ежи Кавалерович и его жена актриса Люцина Винницка с двухлетней дочерью

Войцех Семен — один из популярнейших польских актеров кино, театра, радио и телевидения. Одна из последних его работ — исполнение центральной роли в телевизионной постановке пьесы Станислава Выспянского «Свадьба». Режиссер Адам Халушкевич






## БОЛГАРИЯ

Интерес болгарских зрителей к отечественным фильмам заметно растет: в 1950 году на сеансах побывало 942 тысячи человек, а в 1961 году 13 727 тысяч, то есть в 14 раз больше.

●

Первой попыткой воссоздать в кино далекую эпоху болгарского средневековья является цветной фильм «Калоян», постановка которого была начата покойным Дако Даковским.

Дальновидный государственный деятель, страстный любитель охоты, хитроумный дипломат, смелый военачальник — таков болгарский царь Калоян в исполнении молодого актера Васила Стойчева. Этот постановочно сложный фильм — несомненная творческая удача сценаристов А. Дончева, Д. Мантова, Д. Даковского, режиссера Ю. Арнаудова, оператора Э. Пангелова.

Еще одну славную страницу болгарской истории раскрывает фильм «Легенда о Паисии» — о монахе, создателе первой письменной болгаро-славянской истории.

— Для нас Паисий, — говорит режиссер Стефан Сырчаджиев, — прежде всего революционер. Это не скромный монах, углубившийся в монастырские книги, оторванный от людей и жизни. Это предтеча народной борьбы, пламенный патриот, которого сковывает ряса. Человек мысли и дела, мечтатель и пропагандист, подчинивший исторические факты старинных хроник мощному поэтическому слову. Молодой актер Бургасского народного театра Виктор Данченко, исполнитель роли Паисия, дополняет: «Мысль — вот что основное в созданном мною образе».

Однако журнал «Филмови новини» с сожалением отмечает подчеркнутую театральность и иллюстративность некоторых эпизодов фильма.

●

В дни празднования 1100-летия славянской письменности болгарским кинематографистам Захари Жандову, Дако Даковскому (посмертно), Христо Ганеву и Тодору Димову присвоены звания заслуженных деятелей искусств Болгарской Народной Республики.

## ИТАЛИЯ

Режиссер Витторио Де Сика начал съемки своего нового фильма «Бум», сатирически показывающего истинное лицо итальянского бума, получившего название «экономического чуда». В главной роли актер Альберто Сорди, играющий мелкого буржуа, который становится строительным подрядчиком и ворочает огромными капиталами. Однако в действительности его богатство призрачно, так как оно основано на ничем не обеспеченных векселях. Все кончается катастрофой: подрядчик не может уплатить долги, но не в силах и отказаться от роскошной жизни, к которой привык. Он даже помышляет о самоубийстве, однако у него не хватает на это решимости. В конце концов он решает продать ослепшему миллионеру... свой глаз.

Сценарий фильма написан неизменным автором сценариев всех фильмов Де Сика — Чезаре Дзаваттини. Мотив продажи бедняком собственного глаза уже давно был подсказан сценаристу газетной хроникой и ждал своего воплощения.

Несколько лет назад Дзаваттини написал на эту тему сценарий «Я продаю свой глаз» (см. «Искусство кино», 1958, № 9), который не был поставлен, а потом обыграл этот факт в пьесе «Как пишется киносценарий».

В интервью газете «Унита» Де Сика рассказал, что поставит этот фильм как фарс, гротеск.

Помимо того, он готовится снимать еще два фильма — оба также по сюжету Дзаваттини. Один из них «Дневник женщины», с актрисой Сильваной Мангано в главной роли, другой объединяет три новеллы и будет называться «Три женщины» либо «Вчера, сегодня, завтра».

Во всех трех новеллах женские роли играет одна актриса — София Лорен.

По самым последним сведениям, Де Сика, кроме того, подписал контракт в Мадриде с продюсером Бронстоном на постановку фильма «Париж в 1889 году».

●

В печати появились сообщения о совещании представителей кинопромышленности стран, входящих в Европейский общий рынок, происходившем в Париже. Делегаты ФРГ потребовали, чтобы итальянские кинематографисты перестали ставить антинацистские фильмы, угрожая, что в противном случае ФРГ откажется от имеющихся соглашений между западногерманс-

На экраны Польши вышел фильм «Взорванный мост» (режиссер Ежи Пассендорфер)






кой и итальянской кинопромышленностью и запретит ввоз в Западную Германию итальянских фильмов. Ассоциация итальянских кинопромышленников опровергла слухи о том, что она якобы согласилась с требованиями западногерманских продюсеров.

Национальная ассоциация кинематографических авторов, объединяющая итальянских режиссеров и сценаристов, опубликовала специальное заявление, в котором выражает решительный протест против попыток западногерманских продюсеров навязывать свои мнения и решения творческим работникам итальянского кино.

●

Известный итальянский режиссер Альберто Латтуада готовится к съемкам фильма «Солдатки» по одноименному антифашистскому роману писателя и кинодраматурга Уго Пирро, действие которого происходит в Греции в годы итальянской оккупации.

Фильм будет сниматься в Югославии.

Кадр из фильма «Воробьи петь не умеют» (Англия)



●

На итальянские экраны вышел фильм «Женщины обвиняют». Это социальная анкета знаменитого сценариста Чезаре Дзаваттини по книге Габриэллы Парка, снятая неизвестными еще молодыми кинорежиссерами с участием актеров «с улицы».

Девять новелл, составляющих этот фильм, называются: «Успех» (о девушках, приезжающих из провинции в погоне за карьерой), «Дети», «Подростки», «Доказательство любви» (о лицемерии буржуазной морали), «Матери-одиночки», «Свадебное путешествие», «Супружеская пара», «Адюльтер» и «Легальный разрыв».

Эти небольшие новеллы сняты различными группами кинематографистов в стиле репортажа. Однако фильм отличается своей определенно выявленной социальной и политической позицией. «Если съемки оказываются зачастую не на очень высоком уровне,— отмечает журнал «Синематографи франсез»,— то композиция свидетельствует о крепкой технике. Ведь дирижером этих техников-исполнителей является виртуоз Дзаваттини».

## ПОЛЬША

Режиссер Казимеж Карабаш работает над короткометражным фильмом о Советской Армии. В этой картине, основанной на документальных материалах, будет рассказано о рождении Советской Армии, ее развитии и становлении.

●

«Опасность» — так будет называться первый в Польше кукольный широкоэкранный фильм, над которым работают режиссер Ежи Котовский, сценарист Ян Чарны и художник Адам Килиан. Тема фильма—опасность ядерных испытаний.

## США

По мнению нью-йоркского корреспондента «Аральдо делло спеттаколо», американская кинопромышленность находится в тяжелом состоянии, вызванном непреодолимыми трудностями. Даже сухие цифры (621 фильм, поставленный в 1936 году; 143 в прошлом году), наглядно показывают, как сильно пострадала кинопромышленность США за эти годы. Правда, 80 процентов всех телевизионных передач снимается на голливудских студиях, но это — утешение слабое. Для среднего американского зрителя пойти в кино — целое событие. Качество американских кинофильмов неуклонно падает, а все лучшие старые фильмы показывают по телевидению.

●

Осси Дэвис — известный американский актер-негр. Недавно на Бродвее с большим успехом прошла написанная им антирасистская сатирическая комедия «Перли Победоносный». Режиссер Никлас Уэбстер приступил к работе над экранизацией этой пьесы. Главные роли, как и в спектакле, будут исполнять Осси Дэвис и его жена актриса Руби Ди.

## ФРАНЦИЯ

Луи Дакен приступает к съемкам фильма по книге Жана-Шарля «Ярмарка лентяев», основные герои которой школьники. Книга, написанная в живой, увлекательной форме, направлена против догматических методов преподавания в школах.

Двадцать лет назад Луи Дакен, рассказывает Жан-Шарль, сняв фильм «Мы, ребята», по сути дела зарекся иметь дело с детьми. И трижды за это время отвергал предложения создавать детские фильмы.




## ФРАНЦИЯ

Увлечение фильмами, смонтированными из исторических кинодокументов, затронуло и Францию.

Авторы французского фильма «14—18 годы» создали произведение, правдиво передающее атмосферу тех лет, исполненное ненависти к войне, хотя они часто заблуждаются в исторических оценках некоторых событий. Режиссер Жан Орель, используя многие совершенно неизвестные кинодокументы, показывает многих действующих лиц трагедии 1914—1918 годов: кайзера, Николая II, маршалов Жоффра, Фоша, Петэна, австрийского кронпринца, Гинденбурга, Клемансо... Но главное действующее лицо этого фильма — французский народ, обманутый, погибающий в грязи и крови в окопах на Марне, народ, братающийся на фронте с немецкими солдатами, которых тоже обманом бросили в пекло войны. Вторжение в Бельгию, потом во Францию, изнурительная окопная война... Бои под Верденом, бесчисленные человеческие жертвы и недовольство солдат... Октябрьская революция в России, руководимая Лениным, первый декрет Советской власти — декрет о мире. Россия выходит из войны, а в это время в Европе война переходит уже и на море — вступают Соединенные Штаты.

Журнал «Синематографи франсез» пишет, что самыми поразительными эпизодами фильма являются «танец скальпа», который исполняет наследник германского престола, и съемки гибели парусного судна, потопленного «вхолодную» немецкой подводной лодкой. Но страшнее всего это люди, копошащиеся в грязи и крови, страшные раны, горы трупов... Комментарий Сесиля Сен-Лорана, который читает сам автор, написан умно, порой едко. Искусный монтаж заставляет зрителя совершенно забыть о том, что фильм составлен из самых разнообразных документов.

●

Французский режиссер-документалист Крис Маркер получил почетную премию Жана Виго за 1963 год. Премией награжден его последний короткометражный фильм «Взлетная площадка». Этим научно-фантастическим фоторомаком Крис Маркер как бы предупреждает народ Франции об ужасах возможной войны.

Фильм «Взлетная площадка» демонстрировался на внеконкурсных просмотрах Третьего Международного кинофестиваля в Москве.

●

На экраны Франции вышел короткометражный фильм «Контрабас», поставленный по рассказу А. П. Чехова «Роман с контрабасом».

По мнению журнала «Синематографи франсез», этот фильм является «примечательной удачей» режиссера Мориса Фаскеля, работавшего в содружестве с актерами Кристианом Мареном и Николь Геден.

## МОПАССАН НА БОННСКИЙ ВКУС

Французские телезрители недавно чуть было не получили возможность познакомиться с инсценировкой известного рассказа Ги де Мопассана «Два приятеля». По свидетельству критиков и тех, кому удалось ее посмотреть, сама инсценировка весьма посредственна. Но не в этом причина того, что в глазах демократически настроенных французов она явилась беспрецедентным скандалом.

Как известно, в конце рассказа Мопассана два друга-рыболова попадают в плен к пруссакам (дело происходит во время войны 1870 года), и те их расстреливают.

Этот фильм, однако, был предназначен для продажи телевидению Западной Германии и поэтому «художественное» руководство французского телевидения заставило постановщика изменить конец рассказа и сделать так, чтобы двух друзей не расстреляли, а... помиловали.

«Такое фальсифицирование французской классики позорно и смешно в одно и то же время»,— пишет по этому поводу обозреватель агентства «Юньон франсез д'энформасьон» Мишель Трико. Он отмечает, что «исправленный и дополненный» Мопассан не был все же показан французским телезрителям. Несомненно, боязнь скандала и насмешек оказалась сильнее желания угодить боннским властям.

Исполнитель одной из главных ролей заявил представителю печати: «Вся эта история подала мне прекрасную идею для скетча: переделывать финалы классических произведений в зависимости от того, для каких стран они предназначаются. Я, например, уже хорошо представляю себе Наполеона или Жанну д'Арк подогнанными под английские вкусы...»

*Париж*

**АНДРЕ МАНЬЕНАН,**
**корреспондент ТАСС**




# ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ: ПИСАТЕЛЬ, РЕЖИССЕР, «ЕРЕТИК», ПОДСУДИМЫЙ

Не будет преувеличением сказать, что из всех прогрессивных итальянских кинематографистов в последнее время больше всего беспокойства правящим кругам доставляет Пьер Паоло Пазолини. В своих фильмах он с такой же безжалостностью, как прежде в романах, рисует страшную материальную и духовную нищету обитателей римских окраин, показывая, как жестоки условия жизни, на которые их обрекает буржуазное общество.

Враги Пазолини, не ограничиваясь нападками в печати и цензурными преследованиями против его фильмов «Аккатоне» («Нищий») и «Мама Рома», уже дважды предпринимали попытку упрятать режиссера за решетку.

Против Пазолини был затеян судебный процесс, который прогрессивная итальянская печать сравнивала с судилищами, устраивавшимися в средние века инквизицией, или же с заокеанским судебным процессом эпохи «охоты за ведьмами». Римский прокурор потребовал для режиссера года тюремного заключения — максимального срока, предусмотренного недавно принятым реакционным законом о кино.

Обвинение — «оскорбление государственной религии» в поставленной Пазолини новелле «Овечий сыр» — заключительном эпизоде фильма «Рогопаг» (называющемся так по фамилиям четырех режиссеров — Росселлини, Годар, Пазолини и Грегоретти).

Вот краткое содержание этого эпизода.

В римском киногородке «Чинечитта» идут съемки очередного фильма на библейские темы. Снимается сцена страстей господних. Роль разбойника, распятого рядом с Христом, играет непрофессиональный исполнитель — римский бедняк с символичной фамилией Страччи («Лохмотьев»), причем эту роль в фильме Пазолини действительно исполняет римский безработный. Страччи мучит яростный голод, утолить который ему все время что-нибудь мешает: полученный им на съемках бесплатный обед съедает его изголодавшаяся семья, потом, когда он обманом добывает еще один,— его пожирает собака. Наконец, бедняге удается насытиться: продав кому-то эту чужую собаку, он в перерыве между съемками покупает пять овечьих сыров, гору булок, огромный арбуз и с жадностью все это поглощает. Не успевает он, наконец, насытиться, как на съемочную площадку приходит режиссер (сатирический образ которого создал известный американский киноактер и режиссер Орсон Уэллс) со свитой помрежей, ассистентов и операторов. Страччи занимает свое место на кресте, но потом почему-то перестает реагировать на команду режиссера. Когда подставляют лестницу и лезут посмотреть, что с ним, выясняется, что Страччи мертв. Он умер, объевшись овечьим сыром.

Сцена, в которой мертвого Страччи снимают с креста, напоминает картины итальянских художников Возрождения, изображающие снятие с креста. (Эта сцена в черно-белом фильме Пазолини — цветная, и она, по отзывам критики, достигает удивительной изобразительной выразительности.)

Трагикомическая история Страччи имеет определенный и характерный для всего творчества Пазолини подтекст: противопоставление современных мучеников — голодных, бездомных, безработных, всех жертв несправедливости и жестокости буржуазного общества — тем, кто спекулирует на идеях христианства, подобно богатому и сытому кинорежиссеру, снимающему фильм на библейский сюжет.

В результате судебного процесса Пазолини приговорен к четырем месяцам тюремного заключения (условно), причем приговор содержит вызывающий особое возмущение прогрессивной общественности пункт, в котором в завуалированной форме содержится угроза: если Пазолини не пойдет впрок полученный урок, он еще более жестоко поплатится за свои «преступления».

Печать отмечает, что это первый в послефашистской Италии судебный приговор, осуждающий художника на тюремное заключение за созданное им произведение.

Не успели улечься страсти, вызванные судом над Пазолини, как о нем вновь заговорили в связи с выходом фильма «Ярость». Один предприимчивый продюсер решил, используя материал старой кинохроники, поставить документальный монтажный фильм, отвечающий на вопрос, почему в современном буржуазном обществе человек столь одинок, растерян, не уверен в завтрашнем дне, столь напуган угрозой атомной катастрофы. Фильм должен был состоять из нескольких новелл, поставленных различными режиссерами. Один из эпизодов монтировал Пазолини. Он, однако, так увлекся, что смонтировал почти целый фильм, по отзывам критики, поэтический и социальный, сопровождаемый им же написанным текстом в прозе и стихах, читают который художник Ренато Гуттузо и писатель Джорджо Бассани.

Однако продюсер счел, что фильм Пазолини не будет принят «всей публикой» и поспешил «уравновесить» его вторым эпизодом, который поручил смонтировать известному своими фашистскими взглядами писателю и журналисту Джованни Гуарески. До выхода фильма на экран ни Пазолини, ни Гуарески не видели того, что создал каждый «соавтор», и даже не встречались. Увидя новеллу Гуарески, Пазолини пришел в ужас. «Хотя я и знал, кто такой Гуарески,— растерянно заявил Пазолини представителям печати,— но не мог себе даже представить, что поставленная им часть будет носить столь расистский и нацистский характер». Единственное, что оставалось делать Пазолини, это снять свою фамилию с титров фильма.

Режиссер-писатель продолжает также деятельность сценариста.

Он написал сценарий «Черный Милан» для молодых режиссеров Джана Рокко и Пино Серпи, который запрещен цензурой, напуганной, видимо, именем автора сценария.

Не оставляет Пазолини и работы над фильмом «Отец-туземец», посвященным пробуждению к политической и культурной жизни молодых африканских государств, который он начал снимать во время своей недавней поездки в Африку.

Г. БОГЕМСКИЙ




# СТАРЫЙ МОРСКОЙ ВОЛК И «НОВАЯ ВОЛНА»

Французская съемочная группа работает в Италии над фильмом «Презрение», и эти съемки привлекают повышенное внимание прессы. Приманкой является здесь не столько сочетание имен писателя Альберто Моравиа и постановщика Жан-Люка Годара, сколько участие в фильме Брижитт Бардо. Почти такой же интерес вызывает еще один актер, снимающийся у Годара. Это Фриц Ланг, легендарная фигура в истории западного кино, 72-летний режиссер, с творчеством которого связан расцвет и упадок экспрессионизма в киноискусстве, создатель «Нибелунгов», «Доктора Мабузе», «М», «Метрополиса» и других картин, изучаемых ныне в киношколах всего мира. Что же делает он у Годара?

— Я играю самого себя, Фрица Ланга,— отвечает он на вопрос журналиста из газеты «Паэзе сера» Дарио Ардженто.— Играю режиссера традиционной школы, ставящего образцово-традиционный фильм «Одиссея».

Он говорит со спокойным достоинством, но внезапно журналист чувствует, что перед ним не тот человек, у которого «можно брать нормальное интервью, задавая обычные вопросы и получая уклончивые ответы».

— Я старый динозавр,— говорит Ланг скорее себе, чем журналисту,— слишком старый, чтобы лгать.

Его просят сказать что-нибудь о кино, об искусстве, о жизни в сегодняшней Западной Германии.

— Нет.

— Вам нечего сказать или вы не хотите ничего говорить?

— Я не хочу ничего говорить.

А почему? А потому, что он «слишком стар, чтобы лгать», говорить же правду — этой роскоши классик мирового кино позволить себе не может.

— Я начинаю фильм, он будет называться «Сегодня, завтра, убийство» и будет сниматься в Западной Германии.

Совсем недавно газеты Западной Германии травили Марлен Дитрих за антифашистские выступления, Витторио Де Сика — за съемки в театре Брехта, режиссера Пискатора — за политическую направленность новой постановки трилогии Гауптмана «Атриды». И Фриц Ланг, собираясь снимать фильм в ФРГ, не хочет говорить, что он думает о сегодняшней Германии.

О прошлом — это пожалуйста.

— Вы ставили фильм «Палачи тоже умирают» по сценарию Брехта. Как вам работалось с ним, ведь он, как известно, ненавидел кино?

— Брехт был великий художник, великий поэт и великий человек театра, поэтому он не мог любить кино. Но работали мы с ним великолепно, и Бертольт был страшно рад, что фильм удался.

И после этого Ланг рассказал малоизвестную страницу своей биографии — о том, как он уехал из гитлеровской Германии.

— Это было так... В 1934 году ко мне явился Геббельс. Он сказал, что Гитлер является моим поклонником, что ему очень нравятся мои фильмы и что мне предлагается пост министра по делам кино. Я кивал головой и на все говорил «да», а сам ощупывал лежащий в кармане заграничный паспорт. Геббельс говорил два часа и ушел очень довольный. На третий день утром я был уже в Париже.

Рядом с Лангом стоял Годар, и, наверное, он рад был бы услышать в этом интервью признание безусловной победы «новой волны» над предшественниками в киноискусстве: ведь и Ланга он пригласил в свой фильм, «чтобы как серьезный, настоящий представитель традиционного кино он сделал более наглядно действующей новизну моего фильма». Но в отзыве, который пришлось выслушать Годару вместе с журналистом, ожидаемый комплимент прозвучал по меньшей мере двусмысленно:

— Режиссеры «новой волны» — как регулировщики в уличном движении идей.

— А точнее? — попросил журналист.

— Они представляют публике действительность без того, чтобы объяснить ее...

Во всем этом — в нежелании высказываться о положении дел на родине, в воспоминании о судорожном ощупывании заграничного паспорта, в согласии сыграть не столько себя, сколько снисходительно-небрежное отношение к себе — во всем этом слышны отзвуки человеческой трагедии, почти неуловимой и в то же время ужасающе реальной. Беглое и беспечное газетное интервью без всяких стараний со стороны Дарио Ардженто зазвучало элегически и безысходно.

Но старый морской волк кино не дал захлестнуть себя «новой волне»!

А. А.

Переписка с читателями и зрителями

# НА КАРАНТИННОМ РЕЖИМЕ

***Уважаемая редакция!***

Озабоченные состоянием устной пропаганды в Центральном лектории Курского областного отделения Общества по распространению политических и научных знаний, мы решили обратиться к вам.

Стало хорошей традицией сопровождать различные мероприятия лектория демонстрацией научно-популярных, документально-хроникальных и художественных кинофильмов. К сожалению, демонстрация кинофильмов в лектории далеко не удовлетворяет запросы слушателей.

Документальные фильмы не только не соответствуют тематике, они устарели по содержанию, а художественные картины в очень плохом техническом состоянии. Все это вызывает справедливое недовольство и даже возмущение зрителей.

Посудите сами. В городе Курске Центральный лекторий имеет 300 мест. Каждый месяц мы планируем примерно 25 мероприятий, цель которых — широкая пропаганда важнейших решений партии и правительства, достижений науки и техники, передового опыта и т. д.

Лекторий стремится откликнуться на самые злободневные события. Всем известно, что при современной технике кинематограф быстро воспроизводит события на экране. Но новые документальные полнометражные кинофильмы лекторий получить не может, так как по существующему порядку они должны сначала пройти на экранах области. Причем «карантин» этот определен не менее чем в три месяца. Таким образом, возможность сопровождать лекции на злобу дня документальными фильмами как бы заранее исключается. Получается абсурд: такое историческое событие, как, например, празднование 20-летия великой битвы на Волге, в нашем лектории не сопровождалось документальной картиной, так как она была выпущена накануне праздника. В лектории состоялся вечер встречи с Героями Советского Союза, участниками битвы на Волге, а кинофильм демонстрировался в кинотеатре. Выходит, что в лекториях дату битвы на Волге нужно было отмечать спустя три месяца после самой даты?

В письме от 29 августа 1962 года (за № 584) заместитель председателя Правления Всесоюзного общества О. А. Хвалебнова и заместитель начальника Управления кинофикации и кинопроката М. А. Фадеев писали: «В целях дальнейшего повышения качества устной пропаганды, привлечения широкой массы слушателей в лектории необходимо шире использовать иллюстративные материалы и в первую очередь научно-популярные, хроникально-документальные и художественные кинофильмы».

В этом письме сообщается, что к бесплатному показу разрешено 83 художественных кинофильма, которые можно использовать для иллюстрации лекций и тематических вечеров. Но как ими воспользоваться, если из 83 кинофильмов на Курской базе кинопроката их менее 20 и те изношены до предела.

Вызывает крайнее недоумение то обстоятельство, что из рекомендованных кинокартин для бесплатного показа «Александр Невский» запрещен по той причине, что это новая копия. Но неужели же задача «привлечения широкой массы слушателей в лектории» должна решаться с помощью кинофильмов 3-й категории?

Мы убеждены, что сопровождение тематических вечеров и лекций новыми фильмами было бы на пользу не только лекционной пропаганде, но и кинопрокату. Мы не случайно указали количество мест в Центральном лектории. Ведь если 300 человек после лекции посмотрят новую хорошую кинокартину, они станут лучшими пропагандистами кино! Кинопрокат, таким образом, не только не потерпел бы убытка, а, наоборот, материально выиграл — это доказывают конференции кинозрителей по просмотренным фильмам.

Пора, на наш взгляд, серьезно задуматься над всем этим, пора решительно изменить существующую практику демонстрации фильмов в лекториях. От этого выиграют и широкие массы зрителей и лекционная пропаганда.

*Курск*

**А. Калинин,**
**заведующий Центральным лекторием**
**А. Беликова,**
**составитель программ кинопроката**

## БЕЗ СКАЗОК СКУЧНО...

Дорогая редакция! Я работаю в детском саду воспитателем в подготовительной группе. Мои дети, а их у меня 29 человек, очень любят слушать рассказы, сказки. Бывает, рассказываешь-рассказываешь, а дети просят — еще и еще... Вчера я рассказывала сказку «Золушка» по фильму, который видела лет девять тому назад. Когда я им сказала, что есть такая картина, они — заядлые «киношники» — стали просить показать фильм. Только как же я им его покажу, если я сама хотела бы посмотреть такие фильмы, как «Садко», «Василиса Прекрасная», «Золушка», «Илья Муромец» и другие, которые я видела еще, наверное, в первом классе.

Совсем недавно я смотрела «По щучьему велению» (да и то по телевизору). Я и не знала раньше, что существует такой замечательный фильм. Вы думаете, что я одна хочу видеть эти фильмы? Совсем нет. Их с радостью посмотрят многие.

Почему нет новых фильмов-сказок для детей? Не берутся за это дело драматурги и режиссеры? Так надо убеждать! Я, например, обожаю русские сказки. Детям тоже стараюсь больше рассказывать русских народных сказок, прививать любовь к народному творчеству. Хотите, чтобы я перечислила, сколько сказок можно экранизировать? Только зачем? Вы это сами прекрасно знаете.

Так вот, дорогая редакция, у меня просьба и требование к актерам, режиссерам, писателям, кинопрокатчикам: хочу показать своим детям фильмы-сказки новые и старые, да и не только сказки, а многие другие хорошие детские кинокартины, которые где-то пылятся в кинопрокате.

**Лариса Д.,**
*Луганская область*

## От кого «удовольствие» и кому «унижение»?

Сама жизнь решила вопрос: дубляж — основное (хотя, конечно, не единственное) средство художественного перевода иностранных фильмов на русский язык. Дубляж получил у нас в стране наибольшее распространение, и справедливости ради надо отметить, что искусство дублирования фильмов — это общепризнано — стоит выше, чем где-либо. Тем не менее надо серьезно задуматься над тем, почему наряду с подлинными шедеврами киноперевода мы, к сожалению, еще очень часто встречаемся с его дурными образцами, слышим с экрана «деревянные» голоса и столь же плохой, «деревянный» язык.

В своих многочисленных откликах на выступления нашего журнала по вопросам дубляжа (см. «Искусство кино», 1961, № 12; 1962, № 9; 1963, № 7) читатели указывают на низкое качество дублирования. Кинозрители жалуются и на небрежности в актерских работах, и на непродуманность в выборе исполнителей, и на то, что самые разные роли актеры дублируют, пользуясь одними и теми же приемами, штампами, «дубляжными интонациями», заметно снижая художественный уровень оригинала. Об этом пишет, например, читатель Э. Лисовский из Новороссийска.

Много недовольства вызывает и режиссерская работа. З. Головачева из Ташкента справедливо обвиняет режиссуру дубляжа фильма «Привидения в замке Шпессарт» в непродуманности принципов перевода. «Представьте себе, что вы пришли на спектакль немецкой оперетты,— пишет автор письма,— но голосов поющих немецких артистов вы не слышите; из репродукторов доносится пение русских актеров. Оперетту вы лишь в и д и т е, н о н е с л ы ш и т е. Безусловно, возмутились бы и гастролирующие артисты и зрители... Помогите Ташкенту получить недублированный вариант этого фильма»,— просит кинозрительница. З. Головачева возражает также и против того, что во время исполнения вокальных номеров диктор дает перевод текста. К этому справедливому упреку присоединяется и читатель А. Козин из Нальчика, который пишет: «Пора бы освободить музыкальные номера от комментариев закадровых голосов».

А. Козин, как и многие другие кинозрители, считает, что нужно учредить ежегодные специальные премии за лучшую режиссерскую, актерскую, звукооператорскую и литературную работу в дубляже.

Что ж, может быть, Союзу работников кинематографии стоит подумать над этим предложением.

Выше мы употребили термин «художественный перевод иностранных фильмов на русский язык». Это не случайно. Дубляж должен быть действительно художественным переводом. Но в отличие от литературного произведения в переводе текста фильма принимает участие не один специалист, а целый коллектив.

Чтобы разобраться в этом, проследим путь кинопроизведения от иностранного первоисточника до русского варианта.

До того как к работе приступят режиссер, актеры и звукооператор, нужно сделать перевод текста, а затем «уложить» этот текст в артикуляцию иностранного артиста. Другими словами, нужно создать такой русский вариант, который отвечал бы всем достоинствам оригинала, был бы, если так можно выразиться, «сценичным», то есть живым, точным, соответствующим характеру персонажа, и в то же время — в этом кроется едва ли не основная трудность — совпадал с артикуляцией основного исполнителя. Как видим, здесь задача посложнее, чем у переводчика театрального произведения, которого нимало не заботят никакие «артикуляционные синхронности».

К сожалению, участники этого сложнейшего и тончайшего т в о р ч е с к о г о процесса далеко не

всегда относятся к нему как к искусству; к переводу текста существует еще самое ремесленное отношение.

Делается перевод так.

Приглашается человек, знающий язык, на котором говорят в фильме. В абсолютно подавляющем большинстве случаев этот человек не является литератором — он просто знает данный язык. Он делает так называемый подстрочный смысловой перевод, не заботясь о его литературных достоинствах. Затем другой человек, так называемый «укладчик», «подбирает» слова, которые, сохраняя основной смысл, укладывались бы в отведенное на данную реплику время и совпадали бы с артикуляцией актера, играющего в фильме. Укладчик, как правило, не знает языка оригинала и потому, естественно, не может передать языковых особенностей стиля автора. Существует, правда, еще и параллельное звено — литературная обработка подстрочника: профессиональный литератор или человек, в той или иной степени владеющий пером, придает дословному переводу удобочитаемый вид. Но это звено постепенно исчезает, его заменяет укладчик, совмещающий в своей работе эти два этапа.

Можно себе представить, что остается от особенностей оригинала при таком кустарном, ремесленном подходе к переводу текста. Ведь недаром пишет нам инженер С. Коробченко из г. Ровно, что дублированные фильмы «почти всегда теряют национальные особенности речи». Куда уж тут! Хорошо, если хоть будет грамотно по-русски.

Конечно, среди укладчиков... Впрочем, надо выбросить это ужасающее слово. Людей, занимающихся этим трудом, следует называть переводчиками — ведь именно ими созданный текст мы слышим с экрана. Так вот, среди переводчиков безусловно есть люди, одаренные литературными способностями, владеющие искусством построения диалога, вдумчиво и любовно, творчески подходящие к своему труду. Но это редкий случай—чаще всего работа сводится только к тщательной заботе о синхронности звука и артикуляции. Здесь приносятся в жертву и характерные особенности речи персонажей, и национальное своеобразие языка, а иногда даже и смысл. Когда надо выбрать, чему отдать предпочтение — хорошей, действенной, точной фразе или «синхронности», — побеждает почти всегда последнее. И очень жаль. Конечно, надо стремиться к тому, чтобы оба компонента были идеальными. Но представим себе, что переводчики таких фильмов, как, например, «Пожнешь бурю», «Сильные мира сего», «Сумасшедший поневоле», «Свидетель обвинения», «Двенадцать разгневанных мужчин», занялись бы лишь «укладкой текста», а не творческим переводом— ведь тогда никакая самая блестящая актерская работа не могла бы компенсировать плохой язык.

Могут возразить: если не будет синхронности, пропадет необходимая иллюзия того, что действующие лица говорят по-русски, а вместе с этим и вера зрителей в происходящее на экране. Безусловно, это так. Но может ли, в свою очередь, зритель поверить действующим лицам, если они произносят «деревянные» слова, которые вкладываются им в уста в угоду синхронности? Нет уж, там, где идеального совпадения достичь невозможно, пусть побеждает смысл, а не техника, ибо именно могучее слово является основой актерского творчества — и в первоисточнике и в переводе. Ведь только получив художественно полноценный текст своих ролей в перечисленных выше фильмах, превосходные актеры А. Попов, В. Соловьев, К. Тыртов, С. Курилов, Б. Кордунов смогли создать полнокровные образы, соответствующие образам, которые замечательно сыграли Спенсер Трэси, Жан Габен, Гейнц Рюман, Чарльз Лаутон и Генри Фонда.

Вот примеры небрежности, неграмотности перевода, украшающие, например, фильм, сделанный по новелле Марка Твена «Банковый билет в миллион фунтов стерлингов»: «В ближайшее время к нам может подъехать (это вместо «приехать»!) мистер Генри Адамс»; или: «Я тогда испытывал денежные затруднения. Правда, они еще не оставили меня»; или: «У меня дома есть небольшой бот. Я частенько получаю от него удовольствие»; или «О! Какой стыд нам и унижение». Подобных примеров очень много, и, думается, не стоит их продолжать. Жаль только, что нельзя узнать, кому «стыд и унижение», так как фамилии переводчиков в титрах указывать не принято. И напрасно. Это повысило бы роль и ответственность людей, которые берутся за такую тонкую, кропотливую творческую работу. Ведь в театре зритель всегда может узнать из программки фамилию переводчика. Так почему же кинозритель лишен этой возможности?

Не только неграмотно построенная фраза, подобная приведенным выше, может быть пороком перевода. Часто мы слышим обратное — чересчур «грамотные» обороты, насыщенные деепричастиями, придаточными предложениями, цепью прилагательных, которые в жизни призвести почти невозможно. Однако их «впихивают» в уста несчастных актеров.

В общем, ясно, что пора понять и по достоинству оценить значение и творческий труд литературного переводчика в дублируемом фильме. Следует поощрять и поддерживать людей, владеющих этим тонким искусством, и изгонять ремесленников и халтурщиков.

Но вот перевод сделан, определены режиссер и звукооператор, выбраны исполнители. Начинается третий, завершающий этап работы. Посмотрим, какие трудности подстерегают фильм тут.

Прежде всего сроки. Нельзя сказать, что они чрезмерно сжаты. Нет, опытные в дубляже актеры вполне могут в них уложиться. Но, как ни странно, именно на это жалуются режиссеры и вот почему. Дублер должен соответствовать основному исполнителю и по тембру голоса, и по темпераменту, и по характеру дарования, и по ряду других качеств, и, чтобы найти такого дублера, режиссер должен привлекать все новых и новых актеров. Но с «новичками» в кинодубляже нужно работать дольше, а сроки рассчитаны на актеров, понаторевших в этом деле. Отсюда идут штампы в дублировании, отсюда все новые герои — «на один голос», против чего протестуют зрители: режиссеры вынуждены использовать в основном все тот же узкий круг актеров.

На пути фильма от иностранного оригинала к русскому варианту стоит множество препятствий — больших и малых, организационных и творческих. Но главное из них — это холодное и ремесленное отношение к искусству художественного перевода фильмов зарубежных и созданных в союзных республиках. Надо решительно бороться с подобным подходом к делу во всех звеньях рабочего процесса. И первое слово в этом вопросе должен сказать Союз работников кинематографии СССР и его подсекция по дублированию фильмов.

# Фильмография

**КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»**

**«Оптимистическая трагедия»** (по одноименной пьесе Вс. Вишневского), 13 ч.

Авторы сценария: С. Вишневецкая, С. Самсонов; постановка С. Самсонова; главный оператор В. Монахов; художники: И. Новодережкин, С. Воронков; композитор В. Дехтерев; текст песен М. Матусовского; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Л. Охрименко; операторы: И. Богданов, В. Захарчук. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник А. Клименко. Скульптор Л. Берлин.

Роли исполняют: Комиссар — М. Володина, Вожак — Б. Андреев, Алексей — В. Тихонов, Сиплый — В. Санаев, Вайнонен — О. Бьернинен, Беринг — В. Сафонов, боцман — И. Жеваго, Рябой — Д. Нетребин, старый матрос — Г. Михайлов, судовой врач — П. Соболевский, Вожачок — Э. Гарин, первый офицер — О. Стриженов, второй офицер — Г. Стриженов, ведущие — А. Глазырин, В. Белохвостик, татуированный матрос — И. Ваньков, женщина в черном — В. Недоброво-Бужинская, высокий матрос — В. Шульгин.

В эпизодах: И. Бычков, И. Бондарь, В. Граве, В. Демидовский, В. Забавин, Е. Зосимов, Ю. Киреев, Л. Князев, Н. Кондратьев, П. Кононыхин, А. Милюхин, В. Новиков, Д. Орловский, С. Свашенко, В. Скуридин, А. Строев. Н. Хрящиков.

В съемках фильма принимали участие солдаты Киевского военного округа, матросы Черноморского флота.

●

**«Конец и начало»**, 9 ч.

Автор сценария Г. Севастикоглу; режиссер-постановщик М. Захариас; главный оператор А. Харитонов; художник А. Фрейдин; режиссер А. Дудоров; композитор Н. Каретников; звукооператор С. Минервин; оператор А. Ахметова. Комбинированные съемки: оператор Б. Плужников; художник Н. Спиридонова.

Роли исполняют: Алики — Н. Климов, Кимон — Г. Воропаев, Мемос — А. Сафонов, Криньё — М. Вайнтрауб, Панделис — О. Хабалов, солдат — С. Белевендис, новозеландский солдат — А. Майоров, капитан Павлос — А. Яннидис, Михалис — П. Шпрингфельд.

В эпизодах: М. Харалампидис, А. Гутьеррес, А. Дудоров, Л. Лобов, В. Коренев, С. Байков, Д. Смирнов, С. Юртайкин.

●

**«Цветные сны»**, 2 ч., цветной.

Сценарий Ю. Нагибина; постановка А. Ляпидевской; оператор Д. Коржихин; художник И. Лукашевич; композитор Г. Фиртич; звукооператор Е. Индлина.

Роли исполняют: Сашка — Вова Семенов, Дима — Витя Климов, Вероника — Галя Феонина, общая бабушка — Р. Зеленач, Сашина мама — И. Выходцева, Сашин папа — П. Любешкин, Димина мама — В. Ананьина, Димин папа — Я. Янакиев.

●

**«Крыса на подносе»** (по мотивам рассказов Арк. Аверченко), 2 ч.

Сценарий и постановка А. Тутышкина; оператор П. Терпсихоров; художник Т. Антонова; режиссер В. Масино; композитор Г. Савельев; звукооператор Е. Федоров.

В ролях: Н. Гриценко, В. Нещипленко, В. Климентьев, Л. Куравлев.

**МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО**

**«Большие и маленькие»** (в фильме использованы мотивы из «Книги для родителей» А. Макаренко), 9 ч.

Автор сценария И. Маневич; режиссер-постановщик М. Федорова; операторы: М. Богаткова, Б. Гокке; художник-постановщик П. Галаджев; режиссер В. Лосев; композитор Э. Захаров; звукооператор В. Ерамишев. Комбинированные съемки: оператор Ф. Шах; художник А. Крылов.

Роли исполняют: Горохова — Л. Иванова, Горохов Боря — Вася Горчаков, Николай Иванович — Н. Бармин, Костя, его сын — Витя Климов, Коробова — Н. Меньшикова, Андрей Степанович — Л. Свердлин, Коробов — В. Трошин, Тамара — Л. Уроженко, Павлуша — Саша Чижик, Соколова — С. Павлова, Соколов — Г. Некрасов, Игорь — Юра Шаров, Оля — Алена Сеплярская, Васильев — Ю. Пузырев, учитель — В. Ливанов.

В эпизодах: А. А. Акопян, М. Гаврилко, А. Граве, Н. Гицерот, К. Лепанова, Л. Лисицына, А. Морковина, Н. Романов, М. Соболевская, К. Хабарова, А. Цинман, Ю. Чекулаев, З. Чекулаева.

●

**«Им покоряется небо»**, 10 ч.

Авторы сценария: А. Аграновский, Л. Агранович; режиссер-постановщик Т. Лиознова; оператор В. Гинзбург; художник-постановщик Б. Дуленков; композитор А. Эшпай; звукооператор В. Хлобынин; режиссер Б. Каневский. Комбинированные съемки: оператор А. Алексеев; художник В. Никитченко. Авиационные съемки: В. Корнильев, А. Петров. В съемках участвовал летчик-испытатель И. Кравцов.

В главных ролях: Колчин — Н. Рыбников, Шаров — В. Седов, Нина Колчина — С. Светличная, главный конструктор — Е. Евстигнеев, Васаргин — О. Жаков.

В ролях: С. Блинников, Г. Куликов, Н. Погодин, С. Бобров, П. Тарасов, Л. Золотухин, П. Щербаков, В. Раутбарт, И. Рыжов, Л. Барашков, В. Захарченко, Ю. Вентцель, Я. Янакиев, Н. Бармин, Н. Граббе, И. Гуров, Б. Кордунов, М. Львова, К. Лепанова, М. Соболевская, Р. Панков, Н. Старов, В. Смирнов, Лена Рыбникова.

●

**«Зимние этюды»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Да-

2 9 6 9 5

выдова; режиссер-постановщик С. Ростоцкий; режиссер З. Курдюмова; оператор М. Якович; художник Н. Двигубский; композитор Э. Захаров; звукооператор А. Матвеенко.

**КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»**

**«Каин XVIII»**, 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Шварц, Н. Эрдман; режиссеры-постановщики: Н. Кошеверова, М. Шапиро; главный оператор Э. Розовский; художники: В. Доррер, А. Векслер; композитор А. Спадавеккиа; текст песен А. Хазина; звукооператор И. Волк; режиссер А. Тубеншляк; балетмейстер И. Бельский, оператор М. Аврутин. Комбинированные съемки: операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов; художник Б. Михайлов.

В ролях: король Каин XVIII — Э. Гарин, королева Власта — Л. Сухаревская, принцесса Милада — С. Лощинина, премьер-министр — Ю. Любимов, начальник тайной полиции — Б. Фрейндлих, военный министр — М. Жаров, Ян — А. Демьяненко, Жан — С. Хитров, ученый — А. Бениаминов, гувернантка — Р. Зеленая, начальник королевской охоты — М. Глузский, туалетный работник — Б. Чирков, палач — Г. Вицин.

В эпизодах: Н. Андреев-Горин, Г. Богданова-Чеснокова, Е. Дубасов, И. Дмитриев, Б. Ильясов, А. Королькевич, Л. Люлько, О. Линд, М. Полбенцева-Ганулич, Н. Трофимов, Б. Матюшкин.

**КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»**

**«Третья ракета»**, 8 ч.

Автор сценария В. Быков; режиссер Р. Викторов; операторы: А. Кириллов, Н. Хубов; художники: В. Дементьев, Е. Игнатьев; композитор Е. Глебов; звукооператор Н. Веденеев.

В ролях: Лозняк — С. Любшин, Желтых — Г. Жженов, Петров — С. Федотов, Люся — Н. Семенцова, Лукьянов — И. Комаров, Кривенок — Ю. Дубровин, Задорожный — Л. Давыдов-Субоч.

В эпизодах: В. Прокофьев, Е. Гвоздев, И. Жаров.

**КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»**

**«И в шутку и всерьез...»**, 7 ч., цветной.

Сценарий А. Галиева при участии Ю. Чулюкина; режиссеры-постановщики: Ю. Чулюкин, Д. Тналина, Цой Гук Ин, Ю. Мингазитинов, Г. Дегальцев; операторы: И. Гитлевич, Ян Вон Сик, Б. Сигов; художники-постановщики: Ю. Мингазитинов, Р. Сахи, В. Леднев; композитор А. Островский; текст песен О. Фадеевой; звукооператоры: У. Давлетгалиев, Г. Мирошниченко, К. Кусаев. Комбинированные съемки: оператор В. Осенников; художники: В. Линьков, В. Чугунов.

«Ожерелье»

В ролях: Алдан — Е. Косубаев, Кульбай — М. Бурханова, Леша — Э. Изотов, продавщица — Л. Власова.

В эпизодах: М. Сыздыков, Х. Жиенкулова, В. Тарасова, О. Васильева, Т. Жайлибекова, М. Мусабаев, Т. Воеводина, Х. Камардинова, А. Нурбаева.

«Молодожены»

В ролях: Шолпан — Р. Мухамедьярова, Дидар — Р. Искаков, Галия — Д. Алтайбаева, бригадир — Л. Абдукаримова.

В эпизодах: А. Ергужинова, С. Тельгараев, С. Исмагулова, Т. Островская, И. Хохолко, Н. Коваленко, И. Жанеситова, Т. Бурдакина, Г. Утепова, З. Курмангалиева, Л. Тыщенко, Н. Смирнова.

«Хотите верьте, хотите нет» (кинофельетон)

В ролях: Еркимбай — Р. Сальменов, Мухтар — А. Саутпаев, Роза — Т. Субханбердина, Шарбану — А. Мусабекова, Айгуль — Ш. Ултанбаева.

---

**«Фитиль» № 10** (Всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Рассказ воробья» («Моснаучфильм»).

Автор и оператор М. Цирульников; режиссер Д. Варламов; композитор Г. Савельев.

«Человек человеку» (студия имени М. Горького).

Автор И. Чекин; режиссер Э. Бочаров; оператор П. Катаев.

В ролях: О. Викландт, М. Кравчуновская, М. Названов.

«Марка фирмы» (ЦСДФ).

Автор-оператор Ю. Егоров; композитор Г. Савельев.

«Преобразователи природы» («Моснаучфильм»).

Автор и режиссер А. Бабаян; оператор Е. Покровский; композитор З. Парцхаладзе.

В ролях: Т. Носова, Г. Шпигель.

Главный редактор журнала С. Михалков; звукооператор Л. Беневольская; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.



Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

*Рукописи не возвращаются*

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А08880. Подписано к печати 23/VII 1963 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 9,75 (условных листов 17,5). Учетно-издательских листов 17,81. Тираж 30 000 экз. Заказ 2618

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*

ТРОЕ
СУТОК
ПОСЛЕ
БЕССМЕРТИЯ









Индекс
70399

**ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА**

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал




ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

**ПОДПИСКА** на 1963 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.